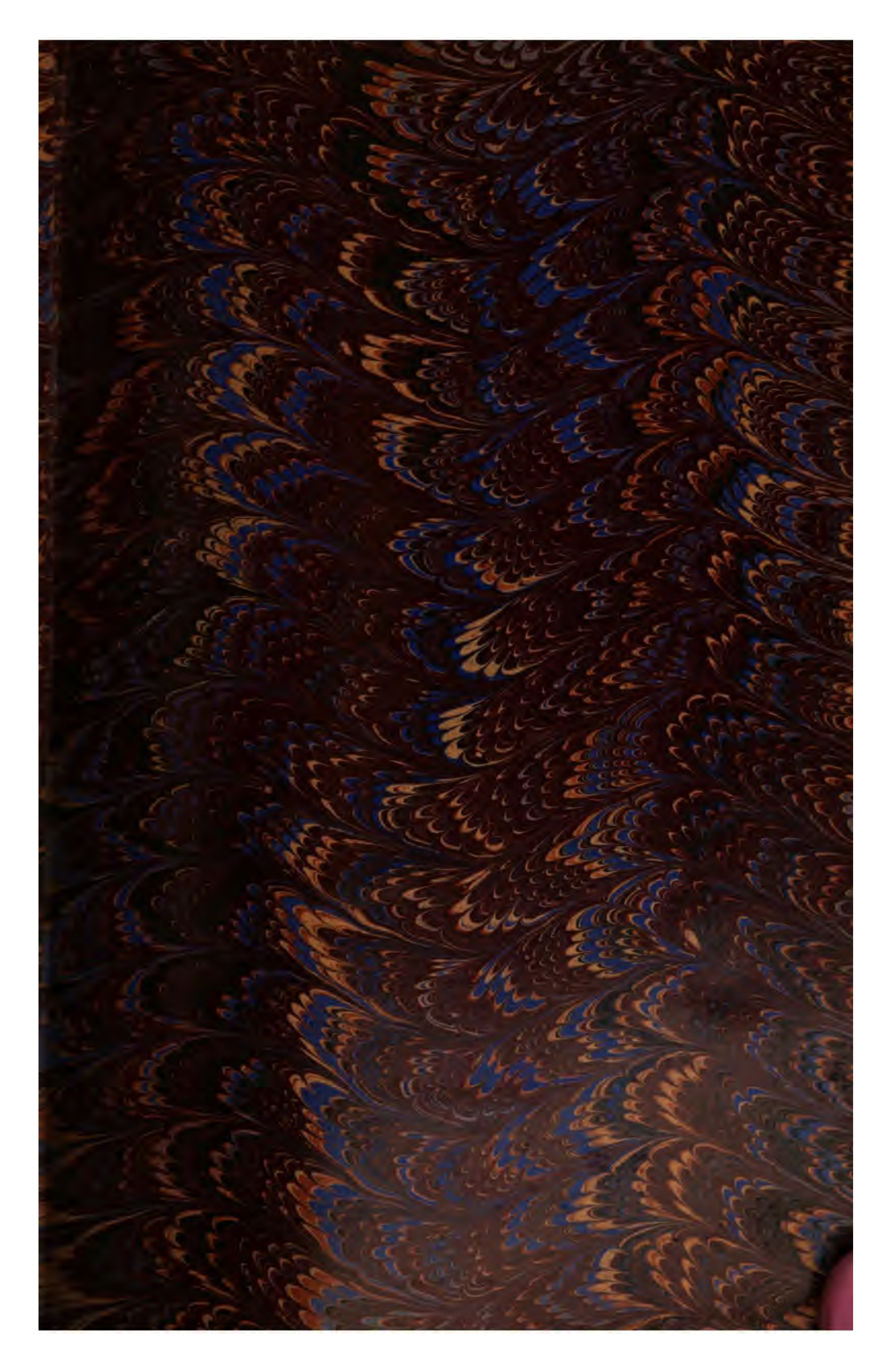

VE RI TAS



OBRAS COMPLETAS

DEL

Dr. D. Manuel Milá y Fontanals.

TOMO PRIMERO.

OBRAS COMPLETAS

DEL DOCTOR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE LITERATURA
en la Universidad de Barcelona.

Coleccionadas por el Dr. D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de la Real Academia Española.

TOMO PRIMERO.

TRATADOS DOCTRINALES
DE LITERATURA.

BARCELONA.
LIBRERÍA DE ÁLVARO VERDAGUER
Rambla del Centro.
1888.

Imprenta Barcelonesa. Calle de las Tapias, núm. 4.—BARCELONA.

ADVERTENCIA PRELIMINAR.

El que conozca cuán estrechas fueron las relaciones de gratitud y amistad que unieron con el finado D. Manuel Milá y Fontanals al discípulo suyo que firma estas líneas, comprenderá que ha debido de ser para él tarea gratísima la que, por honroso encargo de su familia, comienza hoy, de reunir y coordinar todos los escritos impresos é inéditos del que fué su docto y cariñosísimo maestro. Es cierto que en saber y diligencia nos aventajan muchos de los que pudieron saludar al Dr. Milá con ese título, pero ya que por última muestra del afecto que nos profesaba, quiso favorecernos en sus disposiciones testamentarias con la herencia para nosotros más valiosa, es decir con el tesoro de sus manuscritos literarios, á nadie hemos de ceder el bien llevadero trabajo de juntarlos en colección, para utilidad y enseñanza común. Críticos eminentes de otras naciones, donde los trabajos del espíritu obtienen más

favor y estimación que en la nuestra, escribieron, en las sentidas necrologías que dedicaron al Doctor Milá pocos dias después de su fallecimiento, que la pérdida de sus papeles sería una verdadera calamidad para la ciencia. Por nuestra parte hemos de hacer lo posible para que tan triste vaticinio quede sin cumplimiento. Así los papeles del Dr. Milá, como todos sus trabajos impresos, aun los de más corta extensión, se hallan en nuestro poder, y el público ha de disfrutarlos en una serie de volúmenes del mismo tamaño y forma que el presente. Nuestro propósito y el de la familia del ilustre profesor es dar á luz cuanto él ha dejado en disposición de imprimirse, y aun aquellos apuntes ó notas que en su estado actual pueden servir para ulteriores investigaciones ó excitar por cualquier concepto la atención ó la curiosidad de los amigos de los estudios literarios, en especial de los que se refieren á las cosas de la Edad Media.

Contiene este primer volúmen los TRATADOS DOCTRINALES DE LITERATURA *que el Dr. Milá compuso, es á saber, su magistral compendio de* ESTÉTICA Y TEORÍA LITERARIA *(que reproducimos conforme á su última redacción, fruto de la madurez de su privilegiado entendimiento) y su juvenil* ARTE POÉTICA *(1844), que á pesar de su fecha ya lejana y de la forma elemental en que está redactada, presenta en todas sus páginas indicios clarísimos de las grandes miras de su autor, desarrolladas luego con tan profunda crítica en sus posteriores trabajos, de los cuales puede considerarse éste como el bosquejo ó programa, tocándose, ade-*

más, en él ciertas cuestiones retóricas ó técnicas, que no volvió á tratar el Dr. Milá en sus ELEMENTOS DE LITERATURA, *quizá por no descender á excesivos pormenores. Razones son todas éstas que abonan ó más bien exigen la reimpresión de la* PÓETICA, *libro al cual profesamos especial cariño porque encierra en breves páginas mucho más jugo que otros tratados de grandes y trascendentales pretensiones, y es, además, por su fecha, uno de los más curiosos documentos para la historia de la evolución de las ideas literarias en España durante la época romántica. Juntos en un mismo volumen, como ahora van á estarlo, la* LITERATURA *del Dr. Milá y su* POÉTICA, *podrá apreciar cualquiera de un solo golpe de vista todo el camino andado por su autor y por la cultura española en menos de treinta y cinco años, y dar al Dr. Milá el altísimo puesto que le corresponde como principal iniciador de la crítica moderna entre nosotros, así en los estudios de arqueología literaria, como en los propiamente estéticos.*

Nosotros que tenemos por título de gloria haber recibido directamente la enseñanza de varón tan ilustre, y ser, aunque en exigua parte, herederos y depositarios de su fecunda doctrina, dedicaremos íntegro el último volumen de esta colección á exponer sus méritos, á contar su vida ejemplarísima, á apreciar según nuestro entender sus obras, trabajo en que ya nos han precedido valentísimas plumas, pero en el cual todavía creemos poder añadir algo nuevo, aunque no sea más que la expresión de nuestro respetuoso cariño, y la riqueza positiva que ha de salir del rico archivo de los papeles del

difunto. De este modo contribuiremos, en la medida de nuestras fuerzas, á que en la veneración de todos quede tan alta como lo está en la nuestra, la simpática figura del que no sólo fué lumbrera de la Ciencia y de la Universidad, gloria de Cataluña y de España entera, crítico de primer orden, inspirado poeta, filólogo profundo, sino que mereció, en todo el rigor del término, otro título y encarecimiento, que aun vale más que éstos, el de varón justo, y el de maestro perfecto, así en las obras de su ingenio como en las de su vida.

M. MENÉNDEZ Y PELAYO.

A LA MEMORIA

DE MI QUERIDO HERMANO

D. P. Milá y Fontanals

Profesor de Bellas Artes.

A LA MEMORIA

DE MI INCOMPARABLE AMIGO

D. J. X. Llorens y Barba

Profesor de Filosofía.

PRELIMINARES.

NUESTRA asignatura comprende *el estudio de la belleza en general* (teoría estética) y *el de las composiciones verbales en que la belleza se halla esencial ó accidentalmente* (teoría literaria).

La literatura (en la acepción que nosotros debemos dar á esta palabra) no abarca cuanto indica su etimología (*littera*), es decir, todas las obras escritas ó que pueden escribirse; sino que se ciñe á aquellas que teniendo por medio el lenguaje oral, ofrecen como carácter esencial ó accidental la belleza. De aquí el nombre de bellas letras ó bella literatura que algunos han adoptado, como limitación del sentido más general por el cual no sólo se dice literatura poética ó histórica, sino también literatura médica ó matemática.

Tampoco debe confundirse nuestro estudio con el de la bibliografía que trata de la parte material y exterior de los libros; si bien esta ciencia presta algunas veces señalados servicios á la literatura, especialmente en la parte histórica.

De la retórica, en la cual suele comprenderse también el tratado de los diferentes géneros literarios, se distingue la literatura en cuanto la primera estudia particularmente la elocución y examina las partes de las obras, mientras la última atiende con preferencia al conjunto de las mismas.

OBJETO DEL CURSO DE LITERATURA.

Lo consideramos:

I. Como *ciencia*, es decir, como *estudio de la teoría y de la historia literarias*, que forman parte de los humanos conocimientos.

II. Como *educación estética*, ó sea, como *cultivo del juicio y del sentimiento de lo bello.*

III. Como *arte*, es decir, como *estudio de principios prácticos* que pueden servir de guía en la composición de obras literarias.

Estos tres fines no se presentan separados en el curso de nuestra enseñanza: el juicio de lo bello se fija y rectifica, y se acrisola el sentimiento, á medida que se adquieren los principios teóricos, unidos al examen de los modelos; al paso que las ideas aplicables se van deduciendo de los mismos principios que, dándonos á conocer la índole de los diversos géneros, enseñan hasta cierto punto la senda que ha de seguirse para cultivarlos con provecho.

UTILIDAD DEL ESTUDIO DE LA LITERATURA.

I. *Como arte.* Suele reconocerse de buen grado, y aun con excesiva confianza, la utilidad directa de los estudios literarios para la composición de obras de tal ó cual género, como, por ejem-

plo, la de los relativos á la oratoria para el ejercicio de ella; y aun cuando algunos objeten que sin el auxilio de semejantes estudios han existido ingenios eminentes, no pueden negar que, en igualdad de circunstancias, estos mismos ingenios hubieran reportado el mayor fruto de la enseñanza de entendidos y experimentados maestros y que, con menos facilidad y más lentitud, han debido formarse también una doctrina, siquiera incompleta, la cual indirectamente y por diversos caminos y sin que de ello se diesen cuenta, han recibido á menudo de los tratados ya existentes, teóricos y prácticos.

II. *Por lo que importa al examen del pensamiento el de su manifestación por medio de la palabra*, el último de los cuales, si bien es objeto más propio de los estudios gramaticales y retóricos, se completa con el conocimiento de las obras maestras literarias.

III. *Por lo que influye el cultivo del buen gusto aun en materias no literarias.* El buen gusto, en efecto, influye hasta en la composición de obras puramente científicas, en lo respectivo á la manera de escoger, presentar y ordenar los materiales (en las mismas matemáticas se habla de elegancia en la resolución de los problemas), y además puede afirmarse que el buen gusto y el recto juicio, con ser cosas distintas, tienen no obstante puntos de contacto, como es de ver en ciertos períodos ó escuelas (v. gr. en muchas obras literarias culteranas, ó arquitectónicas de las llamadas churriguerescas), en que se nota la carencia de uno y otro.

IV. *Como cultivo de nuestras potencias.* La literatura se refiere á la facultad más brillante (nó la más encumbrada) del hombre, cual es la imaginación, y estudia las operaciones de las demás poten-

cias nuestras (entendimiento, sensibilidad, etc.) que con ella se enlazan en las obras de ingenio de una manera tan interesante como instructiva. Tal es la utilidad más trascendental, aunque menos inmediata, de los estudios literarios y así debieron entenderlo los antiguos cuando los llamaron ***humanidades*** *(humaniores litteræ)*. Y aquí puede observarse que la buena educación nace del cultivo armónico de las facultades, y cómo, de la propia suerte que es sumamente nociva la preponderancia dada á lo que excita la imaginación, no está exento de peligros el dominio de un entendimiento rígido y seco que tiende á aplicar á los objetos morales y al conjunto de las cosas los métodos que sólo convienen á determinadas indagaciones científicas.

V. Finalmente *se ha de considerar la literatura como complemento de los estudios históricos,* ya que nos muestran una historia moral interior y como invisible, mientras los anales civiles nos dan cuenta de los hechos materiales y externos. Según oportunamente se ha observado, la posteridad recuerda á los grandes escritores con preferencia á los legisladores y guerreros y agradece más el legado que ha recibido de un Homero ó de un Platón que el de un Solón ó de un Alejandro (1).

(1) Acerca de la influencia de los estudios literarios en la cultura del individuo y de los pueblos, fácil sería amontonar autorizadísimos testimonios desde Cicerón (*Hæc studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis refugium et solatium præbent* etc.) y desde la práctica tradicional de las escuelas cristianas, hasta el naturalista Cuvier, quien decía que para pensar bien se necesita leer, nó únicamente los libros que se creen bien pensados, sino alguno de los que se llaman bien escritos, y hasta Broglie y Lacordaire, el último de los cuales llega á afirmar que no ha existido un hombre eminente, desaficionado á las letras. Las cuales, para decir verdad, en concepto de estos y de otros sus

Mas nó sin motivo hay quien recele del sesgo que puede tomar la afición á las letras, ni han calificado de peligrosos algunos de los géneros literarios (nó por su índole esencial, sino por sus comunes propensiones), moralistas de todas épocas y de diversos principios; pues la experiencia demuestra que el cultivo literario, aislado y mal dirigido, puede dar origen, ora á un falso ideal que infunde tedio por las realidades de la vida y engendra hábitos de ociosidad melancólica, ora á la sed de muelles fruiciones ó de emociones tumultuosas. Por esto en el estudio de las letras y en general de las bellas artes deben recordarse las siguientes observaciones:

I. *Se ha de subordinar el cultivo del sentimiento estético á los deberes religiosos y sociales*, y, atendiendo, no menos que á la índole de las obras que lo producen, á las disposiciones personales del que lo cultiva, *buscar lo que promueva ó conserve la armonía del alma*, nó lo que la destruya ó la perturbe.

II. *No se han de dejar nuestros principios y convicciones á merced de las impresiones causadas por las obras de índole estética;* pues muchas de las que mayormente se distinguen por su valor literario ó artístico, no son igualmente recomendables bajo el aspecto moral, á lo menos en todas las partes de que constan, ni en todas las ideas que contienen.

ilustres apologistas, se han de entender de un modo algo distinto de lo que entre nosotros suele practicarse, es decir, dando mayor extensión al estudio positivo de aquellos clásicos de la antigüedad y de otras épocas que despiertan el sentido de lo bello sin ponerse en contacto sobrado íntimo con nuestros hábitos y propensiones personales, ó lo que es lo mismo, no reduciéndolas á una simple afición estética, como tampoco, por otra parte, á generalidades teóricas ó históricas.

ESTÉTICA.

DEFINICIÓN Y DIVISIÓN

DE LA ESTÉTICA.

DEFINICIÓN. Estética es *la ciencia ó teoría de lo bello.*

Como la palabra estética, según su etimología, se refiere á la sensación, más propio hubiera sido adoptar la denominación de cali-estética ó mejor calología; mas ha prevalecido ya el uso de aquella palabra para designar no sólo la ciencia de lo bello, sino también cuanto es relativo ó análogo á la belleza.

En diversas épocas filósofos y literatos han tratado de examinar la belleza, ya considerada como idea general, ya como cualidad de los objetos donde reside, hasta que á mediados del pasado siglo se procuró formar de su estudio una nueva ciencia. Considerada ésta en todo su rigor, más corresponde al filósofo que al literato y debe ser consecuencia y complemento de un sistema filosófico. Mas, por otro lado, desde el punto en que se han podido fijar algunos principios fundamentales acerca de la belleza, estos deben servir de base á los estudios artísticos y literarios, aun cuando, como nosotros nos proponemos, se trate de exponerlos con la mayor sencillez posible y de comunicar el espíritu literario (científico y estético) y nó el metafísico.

DIVISIÓN DE ESTE TRATADO. PRIMERA PARTE: *Estética objetiva real.* Examinamos en primer lugar la belleza en los objetos reales, es decir, en los no artísticos, en los que existen en la realidad (1) y no son producto de las bellas artes: un árbol ó una montaña, un acto moral de cierto individuo, un concepto intelectual (2).

SEGUNDA PARTE: *Estética subjetiva.* Examinamos luego los efectos que en el hombre, considerado como espectador de la belleza, produce esta cualidad de los objetos (juicio y sentimiento de lo bello) y la facultad (imaginación) por la cual el hombre concibe nuevas bellezas.

TERCERA PARTE: *Estética objetiva artística.* Reconocemos finalmente la realización de estas mismas concepciones en obras del arte (una estatua, un palacio, etc.)

(1) Usamos de la palabra «realidad» y nó «naturaleza», porque por ésta entienden ahora muchos tan sólo el mundo físico y nó el orden moral é intelectual, y en segundo lugar y principalmente porque no todas las bellezas reales son naturales. No obstante se emplea y emplearemos también dicha palabra «naturaleza» en el sentido de objetos naturales (mundo físico y actos ordinarios de la vida humana), tales como los presenta la realidad, en oposición á las modificaciones que los mismos reciben en las concepciones de la imaginación y en las obras artísticas.

(2) Nada puede oponerse á la admisión de la belleza moral en la parte objetiva: tan objeto es para el contemplador un sentimiento ó un acto de otro hombre, como una flor ó una montaña. También puede ser objeto de contemplación el pensamiento de un hombre; pero no es siempre fácil distinguir si el pensamiento es ó nó artístico. Hay pues una dificultad, pero dificultad inevitable. Aun cuando no hubiese arte, figuraría entre las realidades que puede contemplar el sujeto, el pensamiento de otro hombre.

PRIMERA PARTE.

Estética objetiva real.

Esta parte comprende el estudio de la belleza en los *objetos físicos*, *morales é intelectuales*, el de algunas *cualidades estéticas secundarias* que los mismos ofrecen y el de las *relaciones entre la verdad y la belleza*. Tratamos con más detención de los objetos físicos, por ser más susceptibles de examen y porque á ellos, antes que á los demás y con mayor frecuencia, aplicamos la calificación estética.

I.—OBJETOS FÍSICOS Ó SENSIBLES.

1.—DE SUS EXCELENCIAS Y ESPECIALMENTE DE LA BELLEZA.

EXCELENCIAS DE LOS OBJETOS. Nacemos en medio de los objetos sensibles, con los cuales nos hallamos durante el curso de la vida en comunicación continua. Después de haberlos conocido como propios para satisfacer nuestras necesidades físicas, fijamos la atención en los objetos mismos.

Por poco que los observemos y que entre sí los comparemos, llegaremos á notar en ellos dos excelencias: 1.ª *la excelencia interior* ó *perfección* que consiste en

el *enlace de las partes del mismo objeto* (como, por ejemplo, de los miembros del cuerpo humano para su auxilio recíproco y para la conservación de todo el cuerpo) (1) y 2.ª *la excelencia relativa ó utilidad* que consiste en la *relación entre diferentes objetos* (como la aptitud de los manjares para alimentar el cuerpo humano).

Semejantes descubrimientos que hace cada día el observador rústico, llevados más adelante, constituyen la ciencia del naturalista: éste y aquél reconocen igualmente, aunque en grados diversos, la excelencia interior de las varias cosas criadas, y sus excelencias relativas, ó sea, sus provechosas correspondencias.

Independientemente de estas observaciones, y con anterioridad muchas veces, saltan á nuestra vista las excelencias propias de la forma exterior del objeto. Dos son también estas excelencias: 1.ª *la que ofrece la forma como manifestativa del ser y del estado del objeto*, es decir, del género á que pertenece (como la figura del hombre que le distingue de los demás animales) ó de las mudanzas de su interior (como los cambios de la misma figura que manifiestan el estado de tristeza, de alegría, de terror, de esperanza, etc.); 2.ª *la excelencia de la forma considerada en sí misma* ó sea la *belleza* (belleza propiamente dicha y sublimidad).

Las excelencias de los objetos naturales son el reflejo de las perfecciones de Dios y ofrecen visibles huellas del Poder que los ha criado, de la Sabiduría que les ha dado la forma conveniente y del Amor que se ha complacido en dirigirlos á sus fines.

(1) Llámase interior esta excelencia porque en su conjunto no se manifiesta en lo exterior, como quiera que nace del enlace y concordancia de todas las partes internas y externas, y además para distinguirla de la utilidad que es relativa de un objeto á otro. La perfección es la utilidad de una parte de un objeto con respecto á otra y con respecto al conjunto del mismo. Puede también definirse: *la aptitud de cada objeto para sus operaciones propias.*

DE LA BELLEZA. La belleza reside en *la construcción exterior del objeto*, en su aspecto ó apariencia, en su forma total (colores, líneas y movimientos en los objetos ópticos; sonidos, diferencia de tonos y tiempos en los acústicos).

La belleza es una *cualidad real y objetiva*, es decir, que reside en el mismo objeto, no nace de nuestro modo de ver. Aun cuando nosotros no considerásemos el objeto, nada perdería éste de su configuración; y con respecto á los colores, se hallan en el mismo objeto las causas determinantes de ellos, por más que el resultado se verifique en nuestros órganos. Lo mismo diremos de los sonidos que reconocen también una causa exterior, (como, por ejemplo, las vibraciones de una cuerda), dependiendo su belleza de las circunstancias del objeto que los produce (que estas vibraciones sean isocrónicas).

GRADOS DE BELLEZA. *No todos los objetos de la naturaleza se nos presentan como igualmente bellos*, y los hay que calificamos de feos y deformes: hechos que en parte explican las siguientes consideraciones:

I. (Relativa á nuestro modo de ver.) Las limitadas facultades del hombre, que no alcanza á contemplar todo el conjunto de los seres, no llegan á comprender su definitivo enlace y armonía (1).

II. (Relativa á los mismos objetos.) Es un principio

(1) Como en confirmación de esta verdad observaremos que aun á nuestra propia vista, cuando contemplamos la naturaleza en grandes masas, desaparece lo que en un objeto aislado encontrábamos feo, como una piedra de figura informe que puede contribuir á la belleza de una colina. Advertiremos también, aunque dando menos importancia á esta reflexión, que entre los objetos aisladamente considerados los hay (v. gr. ciertas formas humanas) que tendríamos por bellos si no hubiésemos visto otros que lo son en mayor grado, y algunos que repugnan por el terror ó asco que nos causan (ciertas fieras ó ciertos insectos) pueden hallarse bellos si se prescinde de esta consideracion.

de riqueza y de variedad en el universo que los objetos naturales, incapaces, como limitados, de una excelencia absoluta, se distingan por diferentes grados de belleza, como también por excelencias diferentes (1).

III. (Relativa á los efectos de los actos humanos.) Algunos objetos se presentan alterados por los actos del hombre, como la figura humana degradada por el vicio ó los malos hábitos (embriaguez, molicie, etc.) (2).

CONJUNTOS DE OBJETOS. Si aparece la belleza en los objetos aislados, sube de punto en los conjuntos de objetos bellos; cada flor contribuye con su belleza á la del ramillete que ofrece además la que resulta de la combinación de las bellezas parciales. En una amena campiña, en la mañana de un día sereno, el azul del cielo, los suaves y variados matices de las plantas, el rumor de las aguas, la voz de las aves componen una belleza suma que «dispone el alma á pensamientos divinos» (3). Otros espectáculos naturales, como una

(1) ¿Qué serán luego todas las criaturas de este mundo tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas é iluminadas que declaran bien el primor y sabiduría de su autor?... Y porque vuestras perfecciones, Señor, eran infinitas y no podía haber una sola criatura que las representase todas, fué necesario criarse muchas, para que, así á pedazos, cada una por su parte nos declarase algo de ellas. De esta manera las criaturas hermosas predican vuestra hermosura, las fuertes vuestra fortaleza, las grandes vuestra grandeza, las artificiosas vuestra sabiduría, las resplandecientes vuestra claridad, las dulces vuestra suavidad; y las bien ordenadas y proveídas vuestra maravillosa providencia..... (L. de Granada: *Introducción del símbolo de la fe.*)

(2) Todo lo expuesto no debe inducir á negar la objetividad de lo feo, es decir, de la existencia real de cualidades opuestas á lo bello en ciertos objetos. Debe, sí, darse por sentado que aun en estos objetos hay cualidades de las que contribuyen á la belleza, pero nó de manera que les den una belleza definitiva, y que cada objeto tiene la excelencia estética ó la carencia de esta excelencia en el grado que le compete, aunque nosotros no reconozcamos los motivos.

(3) Fr. L. de León.

cordillera, una tempestad, ofrecen una excelencia estética, no inferior, aunque de índole diversa.

PREEMINENCIA DE LAS BELLEZAS NATURALES. Los objetos de la naturaleza ofrecen, además de la realidad, una vida y una frescura que no alcanzan las obras del hombre; éstas tienen siempre algo relativo y perecedero y deben acudir á la naturaleza en busca de tipos permanentes de excelencia estética. Cuando los efectos de la belleza natural no se vician por indignas asociaciones producen en nuestra alma impresiones graves, sanas y duraderas. Las fruiciones que de ellas manan son no sólo delicadas sino altamente nobles, pues se confunden con la admiración y agradecimiento al Autor de todas las cosas.

2.—EXAMEN DE LA BELLEZA FÍSICA.

Aunque sea tal vez inasequible una verdadera definición de la belleza, nos es dado á lo menos observar los elementos del objeto bello y obtener una fórmula que esclarezca lo que intentamos decir cuando empleamos la calificación estética. Examinamos primeramente y con mayor detención los objetos ópticos ó visibles, por ser menos trabajosa su análisis y por hallarse en ellos la belleza con más frecuencia y de un modo más completo que en los acústicos.

BELLEZA DE LOS OBJETOS ÓPTICOS. Los objetos que calificamos de bellos presentan *un conjunto cuyas partes se combinan entre sí*, hacen juego.

Objetos hay, en verdad, que ofrecen poca ó ninguna combinación, como si sus apariencias fuesen enteramente simples ó elementales. La belleza de que estos objetos son susceptibles se cifrará en la excelencia, que no podrá ser otra que la *intensidad* y *pureza*, del elemento de que constan; así sucede en la llama, uno de

los objetos que más excitan la atención por su forma y en que con mayor decisión se presenta el grado de belleza de que son capaces dichos objetos. Mas aun en éstos, si los contemplamos más despacio, se verá que apreciamos varios elementos: así en la misma llama no sólo se atiende al color sino también á la figura y al movimiento, y así también, cuando decimos bello al cielo azul, no sólo atendemos á una zona colorada, sino á la combinación del color con la trasparencia del aire, con el espacio en que se extiende y con la aparente superficie abovedada del objeto.

ELEMENTOS DEL OBJETO BELLO. Analizando los objetos bellos, estudiando separadamente sus elementos, observaremos que estos deben ya estar dispuestos del mejor modo posible, tener una excelencia, un principio de belleza para contribuir á la del conjunto.

En los objetos visibles hallamos lo que se puede llamar cualidad ó materia de su apariencia, cual es el color, y lo que se refiere á la cuantidad ó sea á la configuración.

Color. El color puede ser *elemental* (rojo, azul y amarillo primitivos) ó *compuesto* (formado de la mezcla de dos ó más elementales). Puede considerarse un *color aislado* ó *colores comparados*. En todos los casos el principio de belleza que reside en los colores depende de que haya *riqueza y acuerdo*.

En el color elemental la riqueza sólo puede consistir en *la intensidad* ó vigor, ó sea, en la vivacidad de tono del único elemento, y el acuerdo sólo puede ser negativo, es decir, *pureza* ó ausencia de todo elemento extraño (y la habrá por necesidad si el color es verdaderamente elemental) é *igualdad de intensidad* en todos los puntos.

En el color compuesto, además de estas cualidades, ha de haber mayor ó menor *riqueza*, ó sea, *variedad* é *intensidad* de elementos componentes y *acuerdo positivo* ó *concordancia* entre los mismos.

Ejemplo de vigor hallamos en ciertas frutas (v. gr. la cereza) que adquiere esta cualidad sólo cuando llega á su madurez completa (1). Ejemplos de compuestos ricos y acordes (que en muchos casos van unidos á cierta delicadeza y trasparencia de superficie) en la tez humana, en muchas flores (2), en ciertas nubes que acompañan la salida ó la puesta del sol, en ciertos mármoles, etc.

Al comparar diferentes colores en los objetos naturales, reconocemos su riqueza en la suma *variedad* de los mismos y de sus tonos y el acuerdo en la *concordancia* de colores inmediatamente yuxtapuestos (3) ó en las suaves *gradaciones* con que se pasa de uno á otro.

En los mismos objetos naturales se acrecienta la variedad de los colores y de sus tonos por los efectos de la luz exterior que hiere con mayor ó menor fuerza sus partes, y su igualdad y concordancia por la de la perspectiva aérea que templa y suaviza sus diferencias (4).

CONFIGURACIÓN. I. *Tamaño.* Con respecto á los elementos cuantitativos ó de configuración, observamos

(1) La vivacidad es la única cualidad que llama la atención cuando no se saben apreciar otras más delicadas, como sucede en los niños y en los salvajes.

(2) Ejemplo especial nos ofrece aquel blanco de manteca que distingue del blanco común el color de ciertas rosas.

(3) Se dice de dos colores yuxtapuestos que casan ó no casan bien. Es en lo óptico y en la yuxtaposición, lo que en lo acústico y en la simultaneidad llaman los músicos armonía.

(4) Fácil es percibir la suma variedad y la concordancia de colores en los objetos naturales, si bien no sabemos reducir la última á leyes determinadas. Se da por regla en pintura que los colores yuxtapuestos se completen, es decir, que reunan toda la escala de los colores; así el verde, compuesto de amarillo y azul, es complemento del rojo. Esta ley se observa en las flores encarnadas circuídas de hojas verdes, pero no creemos que sea universal en la naturaleza.— Y aquí nos cumple advertir que hallámos cerca, pero nó en la propia observación ni en los libros, ejemplos para la teoría de la riqueza y del acuerdo, y, por otro lado, que debímos á un sabio profesor de física el convencimiento de la identidad, generalmente no reconocida, de la intensidad ó vigor y de la vivacidad de tono en los colores.

desde luego que es requisito indispensable para la belleza que el objeto tenga un tamaño regular, es decir, las *dimensiones más propias del género* á que el objeto pertenece, no extraordinarias ó excesivas, pero tampoco mezquinas, antes bien suficientes y holgadas.

II. *Líneas.* Supuesta la dimensión, hallamos en primer lugar las líneas que forman el perímetro del objeto ó que limitan sus partes. Ofrece un principio de belleza toda línea sujeta á *una ley*, á un designio, á un plan sostenido: tal es la ventaja que una simple recta bien trazada, á pesar de su rigidez y sequedad, lleva á una línea irregular y tortuosa (1). Crece aquel principio en las líneas donde semejante designio se combina con la *variedad*, como, por ejemplo, en los polígonos regulares, mayormente en las curvas que varían con *suavidad*, v. gr. la circunferencia, y aun más especialmente en aquellas cuya ley (suponiendo la ignorancia de la definición matemática) es menos fácil de conocer, se adivina ó se presiente más bien que se fija, conforme acontece en la elipse, en la espiral y en la ondulante. Por otra parte en los objetos bellos de la naturaleza suelen hallarse semejantes líneas enlazadas entre sí y modificadas de mil maneras, sin que se pierda enteramente de vista el principio de su formación; de todo lo cual es el mejor y más evidente ejemplo la figura humana.

III. *Proporción.* La configuración total del objeto suele componerse de varias líneas de diferentes dimensiones; de la comparación de las últimas nace lo que se llama proporción, es decir, *relación de dimensiones*, razón proporcional. Esta razón puede ser principio de belleza, como se observa á menudo en la que guardan la altura y la latitud de una superficie. De que dos lí-

(1) En ciertos casos la línea recta, que tampoco se halla entonces aislada, contribuye á dar al objeto una belleza sencilla y severa, v. gr. en ciertos fondos de paisaje y (pasando al terreno del arte) en la arquitectura griega.

neas tengan una relación, es decir, una común medida exacta ó aproximativa, de que la una conste dos veces, por ejemplo, de una unidad lineal, mientras que la otra la contenga tres veces, puede ya nacer un efecto estético. Mas en la idea de proporción entra la preferencia dada á ciertas relaciones, y como éstas no están sujetas á una razón constante (como la de 2: '3 ó la de 4: '7), no es fácil señalar el origen de semejante preferencia. No obstante observaremos 1.° que la buena proporción se halla dentro de ciertos límites, es decir, que evita las razones poco señaladas por demasiado cercanas á la igualdad, como sería la de 99 á 100, y razones desmesuradas, como la de 1 á 100. Así los objetos más bellos de la naturaleza, v. gr. una paloma, un cisne, ofrecen proporciones regulares que no se aproximan tanto á la igualdad como las de la figura más rechoncha y maciza del pato, ni pasan á ser extremadamente desiguales como las más estiradas de la cigüeña; 2.° además de la ventaja que podemos hallar en una relación separada, de la contemplación total del objeto resulta un juego general de relaciones, y de ello se origina un valor estético, aun en los objetos que ofrecen las relaciones menos preferibles: por ejemplo, dada la razón de una parte de la cigüeña con otra, conviene que todas las demás partes guarden análogas relaciones (1).

IV. *Orden*, ó sea, *conveniente colocación de las partes.* El orden se determina por la colocación análoga de partes de una misma clase, como los dedos reunidos en la mano; la dependencia de las partes menos importantes, con respecto á las más importantes, como la de los brazos con respecto al cuerpo; la superposición de la parte sostenida á la que está destinada á sostener, como la del cáliz de la flor al tallo, la de la cabeza al cuello.

(1) Se ha creído encontrar la regla siguiente para la mejor proporción: Dada una línea será la más proporcionada á ella la que guarde igual razón con la suma de las dos (1: x :: x : 1 + x); lo que da aproximativamente la razón de 1 : '1'6.

Especie muy determinada de orden es la comunmente llamada *simetría*, es decir, la *igualdad de dos ó más partes colocadas en exacta correspondencia*. La simetría distingue las figuras geométricas llamadas regulares, y también sin incurrir en la desnuda uniformidad de éstas, los animales (*simetría bilateral ó paralela*), las flores (*simetría radiante ó circular*). Simetría en sentido lato es también la *correspondencia de partes, nó iguales, sino equivalentes*, como la de dos brazos de un árbol, uno más corpulento y más desnudo, otro más delgado, pero más cargado de ramas.

Obsérvese 1.° que aunque la palabra simetría se refiere sólo á la repetición de dos ó más partes ó espacios, prescindiendo de las relaciones interiores de las partes reproducidas; al repetirse éstas se repiten también sus proporciones internas (al repetirse la mitad de la figura humana, se repite la proporción de la cabeza, del brazo, etc., y aun la de la boca, los ojos, etc., á la altura del cuerpo): *la idea de simetría comprensiva de la repetición de proporciones interiores* constituye el *ritmo* (1); 2.° que la simetría óptica perfecta repite no sólo la configuración, sino también los colores.

MOVIMIENTO. A los elementos coexistentes ó simultáneos del objeto óptico se añade á veces un elemento sucesivo (2) cual es el movimiento. Este elemento puede ser un principio de belleza, si el movimiento describe *líneas regulares y suavemente variadas* y si es *fácil y exento de pesadez al par que de violencia*. Así pertenece á la categoría de la belleza el suave balanceo de las flores que sigue líneas análogas á las que embellecen las

(1) Esto explica la poca fijeza de denominaciones en esta materia. *Symmetria* entre los antiguos significaba proporción; los arquitectos llaman *euritmia* (de *ritmo*) á lo que generalmente se dice simetría.

(2) Hay otro principio sucesivo en la transformación de un mismo objeto, como en los diversos aspectos que presenta el cielo á la salida del sol, y entonces nace una nueva belleza de las relaciones entre estos diferentes aspectos.

figuras, y el vivo pero fácil vuelo de una avecilla; nó el pesado movimiento del pato, ni el asombroso vuelo del águila.

El movimiento de los objetos visibles no sólo presenta un principio de belleza en las líneas que describe, sino que también puede ofrecer *simetría,* es decir, *igualdad de duraciones* (una rama que se mueve, por ejemplo, cada diez segundos) é *igualdad de proporciones interiores* (una rama cuyos movimientos tienen dos partes, empleando en la primera cuatro segundos, y en la segunda seis). Unidas las dos circunstancias constituyen el ritmo en el movimiento (1).

CONJUNTO BELLO. La belleza sólo puede existir en un verdadero objeto, es decir, un objeto en que nada falte ni sobre para ser tal, *uno y completo.* Este objeto además no sólo consta de partes dotadas de principios de excelencia, sino que ofrece *una concordancia general* entre estas partes. En esta concordancia del conjunto, en este acuerdo general y definitivo, en este concierto, en esta armonía, hallaremos cuanto es posible descubrirlo, el principio de la belleza.

Mas junto con las cualidades que secundan la concordancia (pureza y acuerdo en los colores, regularidad, proporción y orden en las figuras y movimientos) hemos notado circunstancias que suponen vida y riqueza (vi-

(1) El ritmo (á que están sujetos los movimientos de los planetas, pero no de manera que podamos percibirlo y sentir inmediatamente su efecto) se nota en especial en los movimientos humanos, como, por ejemplo, en las maniobras de los marineros, en el martilleo de los herreros, que recordó Virgilio al hablar de los cíclopes:

Olli inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum.

Los gestos con que los músicos señalan los compases pueden servir también de ejemplo de ritmo óptico.— El ritmo, unido á la sucesión de aspectos de que hablamos en la nota anterior, es el principio de la danza.

gor y variedad en los colores, variedad en las figuras y en las dimensiones). La belleza es *una armonía viviente*.

Así el acuerdo de elementos de ninguna manera equivale á la pobreza del objeto: la regularidad y el orden que lo constituyen no son un orden mezquino, ni una regularidad yerta; con esta regularidad y este orden la belleza presenta unidas la vivacidad y la lozanía. En toda belleza, al mismo tiempo que *un principio ordenador*, hay un *principio activo*. De suerte que si por un lado es un concepto incompleto de esta excelencia reducirla á la variedad, al calor, al espíritu de vida, á lo que obra en nuestra parte afectiva; no lo es menos ceñirla á la unidad, á la regularidad, á la ley, ó sea, á las cualidades que aprecia nuestro entendimiento (1).

La armonía que nos sirve para explicar la belleza, no es á su vez susceptible de explicación; no está sujeta á una ley vulgar, ni es reductible á una forma árida, y como oculta su secreto, no nos da el de la belleza. Así es que esta excelencia conserva siempre algo indecible y misterioso. Describimos sus elementos, estudiamos sus requisitos, damos con la palabra armonía una idea de su naturaleza; pero no es posible descifrar completamente el enigma que contiene (2).

Tan lejos está la armonía de confundirse con la uniformidad, que en la belleza, junto con la parte de con-

(1) Entendemos por vida la que aparece en lo exterior. Generalmente corresponde á un hecho interior; como en una mejilla delicadamente sonrosada, que suele corresponder al estado de salud. Otras veces ofrece un carácter más externo como en una concha pintada. No por esto se ha de considerar verdadera vida, ni aun exterior, la ficticia ó postiza, como la que se intenta aparentar por medio de colores en el rostro de un enfermo ó difunto.

(2) Para mayor sencillez empleamos únicamente la palabra *belleza* y nó la *hermosura*, quizás de uso más frecuente en castellano. La última palabra, según su etimología, se refiere más bien á la configuración (forma en sentido estricto), mientras la primera indica una apreciación completa de la excelencia estética.

cordancia hay siempre algo que, sin discordar, es diverso. Aun en casos excepcionales, no se opone á ciertos contrastes y discordancias parciales de forma, con tal que éstas sean vencidas por el acuerdo total, como, por ejemplo, á una línea ó algunos puntos negros en un objeto de colores suaves.

OBJETOS ACÚSTICOS. Las cualidades ópticas de los objetos son permanentes, residen en ellos de continuo; así como las acústicas son menos frecuentes y en cierto sentido extraordinarias. Acaso por esto los últimos objetos ofrecen más bien principios de belleza que verdaderas composiciones estéticas, y por esto y por ser igualmente acústico el principal medio que el hombre posee para expresar sus sentimientos, se distinguen, según más adelante notaremos, por una más viva y eficaz expresión.

Los elementos (1) de belleza que ofrecen los objetos acústicos son:

I. *Vigor*, como una voz sonora, una sílaba acentuada, y *pureza*, como una voz exenta de toda irregularidad.

II. *Sucesión agradable de sonidos*, como el canto de las aves (2).

III. *Ritmo* (repetición simétrica de un sonido ó de varios sonidos con determinada proporción interior)

(1) Los elementos acústicos son también cualitativos (materia): sonido considerado en sí (simple ó acordado) que corresponde al color; y cuantitativos (relaciones): enlace de diversos tonos ó notas que puede compararse con la configuración. Hay además el movimiento que conviene á los objetos ópticos y á los acústicos.

(2) Consideramos el canto de las aves más bien agradable (en el sentido, nó de placer físico, sino estético, como más adelante explicaremos) que bello propiamente; pues le falta la unidad de pensamiento, el motivo que constituye la verdadera melodía. El canto de las aves, unido á los esplendores de la mañana ó al misterio de la noche ó bien á otros elementos, contribuye á formar bellezas completas.

como la sucesiva y regular caída de una gota de agua, la de la lluvia, el paso de un caballo, las palpitaciones del corazón, el canto de la codorniz (tres sonidos, uno más fuerte y más separado, dos más débiles y unidos).

IV. *Acuerdo de sonidos simultáneos.* El acuerdo que la música llama armonía, dando á esta palabra un sentido especial, se halla si no de igual, de semejante manera en la relación simultánea de algunos sonidos naturales, como en la del murmullo del arroyo con el de una brisa suave.

Hay también *acuerdo entre sonidos y objetos ópticos*, como el de la misma brisa y del arroyo con el aspecto apacible de una campiña.

*3.— COMPARACIÓN DE LA BELLEZA CON LA PERFECCIÓN (1).

ENLACE. En el orden de la naturaleza se hallan íntimamente ligadas la excelencia exterior y la interior, y es de admirar la operación que en un simple acto produce lo perfecto y lo bello, á diferencia de las obras humanas que suelen atender tan sólo á un fin determinado. *En un sentido general* puede afirmarse que la *belleza descansa en la perfección* y es muestra sensible de la vida, del arreglo, del estado sano del objeto. Observamos efectivamente que las bellezas más sencillas,

(1) Véase pág. 13. Algunos se hallan inclinados á considerar como belleza cuanto presenta una correspondencia, es decir, todas las excelencias á que hemos dado diferentes nombres. Por belleza entendemos nosotros nó una correspondencia cualquiera, sino una armonía viviente *plenamente perceptible.*

* Todo lo comprendido entre * y * deja de formar parte del programa de la asignatura.

como la de la atmósfera, de las aguas de un lago, etc., dependen de la pureza de las mismas, es decir, de la ausencia de cuerpos extraños que las enturbien. La belleza de que los minerales son susceptibles deja de existir, si media algún estorbo que se oponga á su completa formación. Entre los vegetales de una misma especie son más bellos los que logrando mejores condiciones de tierra, aire, luz y calor, han podido llegar á su completo desarrollo. Perfecto desarrollo, salud y juventud son también necesarios requisitos para la mayor belleza en los animales. En los dos últimos reinos son más bellas las especies cuyas formas se despliegan con mayor soltura y están exentas de pesadez y aletargamiento. El hombre, finalmente, como monarca de la creación, reune, aun en el orden físico, mayores y más delicadas bellezas que los seres que le rodean y están sujetos á su dominio.

DISTINCIÓN. Sin embargo la perfección y la belleza deben considerarse como dos excelencias distintas, conforme demuestran las siguientes razones:

I. *Lógicamente las distinguimos*, puesto que les damos diferentes nombres y á una de ellas atribuímos el valor de una buena construcción intrínseca y á la otra el de una excelencia en la forma.

II. *Reconocemos de distinto modo y en diferentes tiempos las dos excelencias.* Por mucho que una y otra se comuniquen y se penetren, no aparece la belleza sino en cuanto se manifiesta en lo exterior, y antes de haber examinado y descompuesto el objeto, la reconocemos atendiendo á su conjunto, por la simple inspección, inmediatamente. Los estudios botánicos no acrecientan el entusiasmo del poeta por la belleza de la planta. No fueron necesarios los descubrimientos astronómicos para reconocer la majestad de la bóveda estrellada. Los matices de las flores, el brillante colorido del plumaje de ciertas aves, ignoro si tienen otro motivo que el ser bellezas, mas no me importa saberlo para afirmar que son

bellezas. Podemos afirmar la excelencia exterior de un objeto cuya naturaleza no conocemos, que no sabemos nombrar siquiera (1).

III. *Distinción objetiva.* ¿Y acaso en la misma realidad no existen separadas las dos excelencias? ¿No habrá quizás bellezas liberalmente derramadas por la mano suprema que son como un lujo de excelencia en los objetos? Así podemos á lo menos suponerlo, cuando reconocemos bellezas, cuya ausencia no vemos que dañase á la excelencia interna.

Además, siquiera sea, como realmente es, por excepción, á igualdad de buena estructura interior cabe desigualdad de belleza en lo que aparece: no siempre, por ejemplo, á mayor salud y robustez en objetos de un mismo género, corresponde mayor grado de excelencia estética.

No siempre tampoco los seres que pertenecen á un género más perfecto superan en exterior excelencia á los de naturaleza inferior. Animales hay que, como tales, son de más elevada jerarquía que las plantas, y sin embargo no son ciertamente más bellos que el lirio. Entre los mismos animales, ciertas aves (paloma, cisne) y ciertos cuadrúpedos (perro, caballo) superan á otros (elefante, mono) en belleza, sin que las primeras igualen, ni los segundos aventajen á los últimos en otra cualidad: en aquel grado de conocimiento que alcanzan los irracionales (2).

(1) Esto no se opone á lo que más adelante afirmamos, á saber, que la apreciación estética completa abraza el carácter al mismo tiempo que la belleza.

(2) Para confirmar la distinción, no sólo lógica, sino también objetiva, entre la perfección y la belleza, recordaremos una acertadísima observación, cual es que la belleza es notoria en lo exterior, donde, si hablamos, por ejemplo, de la figura humana, se apoya en la simetría, al paso que se nos presenta como indiferente en lo interior, donde varios miembros no están sujetos á una disposición simétrica, á excepción tan sólo del esqueleto como base de la conformación externa.

4.—COMPARACIÓN DE LA BELLEZA CON LA UTILIDAD.

DISTINCIÓN. Más fácil se nos hace todavía distinguir la belleza de la utilidad en los objetos en que ésta depende de la forma (como, por ejemplo, la de los pechos de un animal para amamantar su prole, la figura exágona de las celdillas del panal para contener las larvas y la miel, á diferencia de la virtud curativa de un medicamento que es una cualidad oculta). Reconocemos la belleza inmediatamente por las simples apariencias del objeto; para descubrir su utilidad debemos hacer una comparación, á veces laboriosa (como en el citado ejemplo de las celdillas de cera) (1) entre la forma del

Observaremos en conclusión que hay en la naturaleza apariencias bellas, como notó Argensola en los ya manoseados versos:

Porque este cielo azul que todos vemos
Ni es cielo, ni es azul. ¡Lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!...

que hay objetos de una misma clase que, según parece, á igualdad de circunstancias interiores, se muestran más ó menos adornados en lo exterior, como las conchas pintadas y las que no lo son; que lo que principalmente constituye la belleza no es la superioridad de algunos elementos sino el acuerdo total de los mismos, y así, aunque todos los animales superen á los vegetales en la expresión real de la vida sensitiva y de la facultad de locomoción, es decir, en formas más ricas y variadas, pueden los vegetales ser superiores en belleza á algunos de los animales, si los elementos, aunque más sencillos, contribuyen todos más poderosamente al acuerdo total; y finalmente que en todas las literaturas las metáforas usuales para designar la belleza se toman de la luz, de las estrellas y de las flores, y que éstas son el ornato predilecto de las cosas y de las personas.

(1) Debemos en efecto conocer las ventajas del exágono que puede repetirse sin intervalos y que, como más próximo á la circunferencia, á igualdad de perímetro contiene más superficie que el triángulo ó el cuadrado.

objeto y el uso á que está destinado. La *belleza* de un objeto como simplemente bello es *una forma sin uso*, la *utilidad* consiste en *una forma con uso*. La belleza termina en sí misma, nace de la armonía de los elementos que contemplamos, á diferencia de la utilidad que consiste en la relación de un objeto á otro, como también de la perfección, que consiste en un enlace, oculto en parte, de los miembros entre sí y de los miembros con el conjunto.

PUNTOS DE CONTACTO. Los objetos naturales presentan cualidades á la vez adecuadas á la utilidad y á la belleza, como la movilidad de los pies y la flexibilidad de las manos en el hombre, que sirven para empleos provechosos y al mismo tiempo producen actos visibles que pueden contemplarse sin atender á su empleo; pero no cabe confundir los dos resultados, y distinguimos, por ejemplo, sin reparo la índole estética de los movimientos del danzarín y la útil de los del operario.

Mas *todo lo que ofrece una correspondencia*, en cuanto es visible en el objeto y forma parte de su vida, *contribuye á la belleza*, como la aptitud de la mano para coger un cayado, una fruta; y por otra parte *toda falta de congruencia sería un defecto* que amenguaría la belleza, aun cuando resultase una ventaja parcial en la forma (1).

5. — FORMAS NATURALES MANIFESTATIVAS.

Debemos fijar especialmente nuestra atención en las formas naturales manifestativas por la semejanza que,

(1) Este principio constantemente observado por la naturaleza es de grande aplicación á aquellas obras humanas que deben ser á la vez útiles y bellas, como una copa, un edificio, etc.— Puede decirse que el entendimiento, al intervenir en la apreciación de la belleza, opone un *veto* siempre que hay una falta de correspondencia, sea la que fuere.

como formas exteriores, ofrecen con la belleza y además por el enlace real que con ella tienen.

Hallamos en las formas (1) algo permanente que corresponde á la naturaleza (ser) de los objetos y algo variable y transitorio que corresponde á los cambios de su vida interior (estado). Llamamos á lo primero carácter y á lo segundo expresión.

CARÁCTER. Es *el sello propio del género* á que pertenece, que el Criador ha estampado en cada objeto. Es el aspecto propio de los diferentes seres.

El carácter nos descubre la naturaleza del objeto en cuanto ésta se manifiesta en lo exterior (damos el nombre de naturaleza á lo que algunos filósofos llaman la esencia del mismo y otros la idea que ha presidido á su formación).

La excelencia que nace del carácter se halla en mayor grado en los objetos donde se ve más marcado el sello del género, sin que circunstancias desfavorables lo hayan alterado. Estos objetos son *modelos*, *tipos* de su género. En estos objetos nada falta, v. gr. en una figura humana que consta de todas sus partes, cada una completa y rica; nada sobra, v. gr. en la misma figura sin desarrollo excesivo en parte alguna, sin protuberancias ni excrecencias excepcionales.

Además de los *caracteres genéricos* (hombre, caballo, rosa), hallamos *caracteres específicos* (varón, mujer, niño, mancebo, anciano; temperamento atlético ó sanguíneo; negro, blanco; árabe, persa) y otros todavía *más específicos é independientes de la naturaleza* (hombre culto, salvaje; guerrero, labrador); sin contar los caracteres *individuales* (Cicerón, César).

Los caracteres específicos é individuales decididos en demasía, se oponen al carácter genérico del tipo: una figura humana, tipo del hombre en general, no es la de un hombre decididamente atlético ni sanguíneo, ni

(1) V. pág. 14.

ofrece las singularidades que pudieron distinguir la fisonomía de un Cicerón ó de un César.

Los caracteres específicos que son particulares con respecto á los genéricos, son generales con respecto á los más específicos y éstos con respecto á los individuales.

EXPRESIÓN. Los objetos descubren además de su naturaleza, su estado. Hay en primer lugar los diferentes *estados físicos* de toda clase de objetos: la salud, la robustez, la frescura, ó los estados opuestos en los que tienen vida, y ciertas cualidades secundarias en los que carecen de ella, como la humedad ó sequedad de un terreno. La manifestación de estos estados puede llamarse expresión de la vida ó de las cualidades físicas (1).

Hay además y principalmente la expresión de la *vida moral*. Esta tan sólo conviene *al hombre*, pero por traslación se atribuye á los demás objetos, considerando como cualidades de éstos los efectos morales que sus formas producen en nosotros.

Si el hombre se distingue de los seres que le rodean por razón de la figura que le caracteriza y que indica su elevada jerarquía, ostenta especialmente su preeminencia en la expresión, la cual por medio de las actitudes de su cuerpo, de las mudanzas del rostro, del fuego de los ojos y de los tonos de su voz trasporta al espectador á un mundo superior á los sentidos, manifestando el poder de su entendimiento, los ricos y variados afectos de su ánimo y las decisiones de su voluntad.

No puede confundirse el carácter con la expresión. Es verdad que no existe el primero sin cierto grado de la última, pues sólo por abstracción podemos figurarnos al hombre sin un estado: un hombre completo será el que se halle en un estado bien determinado y que la ex-

(1) Hay cualidades (la dureza de un mármol, la flexibilidad de un tallo) que conocemos principalmente por el tacto, pero que recordamos al apreciar el conjunto de las cualidades del objeto que manifiestan sus apariencias visibles.

presión manifiesta; así como aquel en que la expresión no es nula, sino la menor posible, es el que se acerca más á un hombre sin vida. Mas la expresión exagerada, en cuanto presenta un estado excesivamente decidido, altera lo permanente, lo que constituye el carácter (así la expresión del dolor, llevada al extremo, altera la figura humana).

Expresión de la vida sensitiva presentan *los irracionales* que dan en su exterior señales de sus apetitos é instintos.

Los *objetos inanimados*, que carecen necesariamente de expresión, producen en nosotros por su aspecto *efectos análogos á los de la fisonomía humana* y que por traslación atribuímos al objeto como si estuviese dotado de cualidades morales. Así, por ejemplo, ciertas flores ofrecen un aspecto apacible y tranquilo, ciertos árboles un talante majestuoso y severo; llamamos modesta á la violeta, puro al lirio, llorón al sauce. Los varios y complicados espectáculos de la naturaleza tienen también su particular fisonomía, á que atribuímos un valor moral; así, todas las lenguas llaman tristes á la noche y al invierno, y alegres á la mañana y á la primavera.

Aun considerando separadamente *los rasgos elementales* que componen la faz de los objetos visibles, notaremos en ellos un valor manifestativo (tomando siempre esta palabra en la acepción traslaticia con que se concede expresión á tales objetos). Entre las líneas la recta, el cuadrado y el círculo son más severas, la elipse y la ondulante más delicadas y suaves. Iguales diferencias de robustez y majestad y de dulzura y delicadeza, hallamos en las proporciones. Los colores tienen también un valor de expresión reconocido por todos (el azul es alegre, el verde suave, el rojo enérgico, el negro triste), si bien se fija convencionalmente cuando de ellos, así como de las flores, se trata de formar un lenguaje preciso. También tiene su valor el movimiento de los cuerpos según sea blando, vivo, ó precipitado. Y especialmente nos parece reconocer una expresión más

eficaz y determinada, como una voz de la creación, en los sonidos y rumores naturales, en las relaciones de sus tonos y en la mayor ó menor rapidez con que se suceden.

6.—COMPARACIÓN DE LA BELLEZA CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS.

A diferencia de la perfección que corresponde en gran parte al interior del objeto y de la utilidad que se refiere á un objeto extraño, las formas naturales manifestativas son cualidades exteriores, y en un sentido lato se llaman también estéticas. Se diferencian de la belleza en cuanto son respectivas á la naturaleza ó al estado del objeto, mientras la belleza consiste en la forma considerada en sí misma. Se asemejan á la belleza como cualidades de forma y en la realidad se presentan con ella íntimamente enlazadas. Así es que nos debemos proponer las siguientes cuestiones: 1.ª ¿puede existir belleza sin carácter? 2.ª ¿puede existir carácter sin belleza? 3.ª ¿puede existir belleza sin expresión? 4.ª ¿puede existir expresión sin belleza?

I. Si viésemos un objeto cuya naturaleza nos fuese desconocida y que presentase formas bellas, afirmaríamos la belleza de estas formas, aun cuando no correspondiesen á la naturaleza del objeto. Mas como todos los seres naturales tienen formas determinadas que suponemos conocidas y cuya ausencia sería un defecto, *el carácter es requisito necesario para la belleza*. Una parte del objeto que se opusiese á su carácter destruiría la belleza definitiva del mismo. Si á un pato se le diese alguna de las formas más agraciadas de la paloma, sería un pato monstruoso. Las facciones más delicadas de la mujer no sientan bien al varón ni las más majestuosas de éste á la mujer. El azul del cielo, la trasparencia del diamante, el brillante colorido de los plumajes no convienen á la mejilla ni á la frente del hombre, ni el sua-

ve verdor de los vegetales á su cabellera. Cada género tiene sus bellezas propias: no buscamos una belleza indeterminada, sino la belleza especial de que tal ó cual clase de objeto es susceptible.

II. De suerte que en la idea del tipo completo entra la del mayor carácter y la de la mayor belleza que pueden concebirse unidas. De esto se deduce, no sólo lo que acabamos de establecer, que la belleza no puede existir sin el carácter, sino también que el carácter lleva embebida cierta clase de bellezas. Así los tipos primarios de la naturaleza, el del hombre, el del caballo, etc., suponen las formas características de esta clase de objetos y el mayor grado de belleza que pueden ofrecer las mismas formas.

La separación del carácter y de la belleza se nota en primer lugar comparando objetos de diferentes clases. *La excelencia manifestativa*, que nace del carácter, *se halla igualmente en dos objetos que se distinguen por el mayor ó menor grado de belleza:* tanto, por ejemplo, en el camello, como en el hombre. Además aun en una misma clase, á medida que vamos descendiendo á caracteres específicos, se ve que *no siempre corresponde mayor belleza á mayor carácter*. La belleza senil es físicamente inferior á la de la edad florida; la de la fisonomía del chino, á la característica del persa ó del árabe. El tipo de un atleta significa, nó el hombre más bello, sino el más atlético (1). En el tipo de un salvaje ó de

(1) De ejemplo práctico (sin entrar en el terreno de las bellas artes) de la distinción entre el tipo específico y la belleza, puede servir una exposición etnográfica, para la cual si hubiese dos lapones, no se escogería el que se asemejase más á los otros hombres, aunque más bello, sino el que mayormente se distinguiese por su carácter de lapón. Además de este ejemplo no del todo hipotético (pues se trató de realizar el repugnante proyecto de convertir en espectáculo los diferentes tipos humanos), podemos citar el de una exposición agrícola en que fueron premiadas, nó las uvas más hermosas, sino las que pudiesen servir de tipo de sus diferentes clases (albillo, moscatel, pasa valenciana, etc.).

un enfermo entran ya elementos opuestos á la belleza y hay además tipos de defectos y aun de fealdad (1). Estos tipos, que no lo son de belleza, tienen un valor manifestativo (estético en sentido lato), por cuanto manifiestan bien la especie á que pertenecen, es decir, por cuanto son un *maximum* de tal ó cual defecto (presentan todo lo que caracteriza á un ciego, á un lisiado, etc.).

III. Si ahora comparamos la belleza con la expresión observaremos que, á menos de considerar la primera como una simple concordancia de formas, *no puede existir sin cierto grado de expresión* (efectiva ó traslaticia); pues no hay belleza sin vida, y la vida (física y principalmente moral) manifestada al exterior constituye lo que llamamos expresión; y en este punto debe notarse, como consecuencia de la índole expresiva de los objetos bellos, que hasta la belleza de los objetos físicos, al mismo tiempo que es excelencia de formas, es también *belleza moral*, puesto que no hay belleza sin estado moral, real ó traslaticiamente (2) manifestado.

IV. Mas no por esto se ha de confundir la belleza con la expresión. Una fisonomía irregular puede exceder en expresión á otra más armónica, si sus músculos tienen mayor flexibilidad y soltura. *Puede haber expresión sin belleza:* 1.° porque la cosa expresada es fea, v. gr. la envidia, la ira innoble, la embriaguez; 2.° porque la cosa que expresa es fea, v. gr. una fisonomía irregular; 3.° porque la expresión desmedida altera la armonía de formas, como sucede en la de un dolor físico muy vivo, en la de una atención exagerada y en los extremos de la risa.

De suerte que si bien tiene un valor manifestativo (estético en sentido lato) toda expresión, por la correspondencia que supone entre la forma que manifiesta y la cosa manifestada, como por ejemplo, en una figura

(1) Entiéndase esto en el sentido expuesto al tratar de los grados de belleza en los objetos naturales etc.

(2) V. pág. 33.

que expresa la embriaguez (1), para que exista verdadera belleza es necesario: 1.º que la cosa manifestada sea bella, ó cuando menos indiferente, como los sentimientos apacibles, benévolos, expansivos; 2.º que la cosa que exprese presente concordancia de formas, y 3.º que la expresión sea comedida y proporcionada. En este caso no sólo hay el valor estético propiamente dicho de la belleza definitiva del objeto y el otro valor estético en sentido lato de la correspondencia de la cosa que manifiesta con la cosa manifestada, sino que suelen acrecentarse los mismos principios físicos de la belleza, como, por ejemplo, adquiriendo mayor brillo los ojos y mayor suavidad la voz ó los rasgos de la fisonomía.

El carácter y la expresión entran pues en la belleza como elementos. Terminando tales formas fuera de sí, puesto que se refieren al ser ó al estado del objeto, ¿cómo conciliar esta proposición con la de que la belleza termina en sí misma? En la apreciación de la belleza pueden entrar diversos elementos y condiciones; pero esta apreciación es más comprensiva, supone ya poseídos los elementos (2), y sólo existe cuando se reconoce la armonía definitiva entre todos ellos.

7.—OBJETOS SUBLIMES.

Si llamamos belleza en un sentido genérico á toda excelencia de forma considerada en sí misma, tenemos dos especies de belleza: la belleza propiamente dicha (la

(1) Este valor manifestativo puede interesar estéticamente á pesar de la aversión que nos inspira la cosa manifestada. Así la manifestación de la embriaguez nos agradará, más bien que en la realidad, en un cuadro ó en una estatua, donde hay la expresión sin la existencia efectiva de la cosa expresada.

(2) Aunque las formas manifestativas se refieren á algo diverso de las formas, este algo no se mantiene oculto, sino que se manifiesta por las mismas formas.

que hasta el presente hemos examinado) y la sublimidad. Bellos pueden ser una flor, un arroyo, un pequeño y florido còllado, el cielo sereno, un corderillo, un niño; sublimes un árbol corpulento, un torrente impetuoso, una montaña, el cielo tempestuoso, un león, un héroe.

DEFINICIÓN. La alteración de la armonía destruye la excelencia estética, excepto en los casos en que esta alteración nace de que la grandeza del objeto no cabe dentro de formas armónicas. Todo lo que entonces contribuye á la grandeza es un principio de excelencia, aun cuando mirado en sí mismo se oponga á la armonía de formas.

Lo sublime (se usa esta palabra con preferencia á *máximo*, superlativo de grande, porque la dimensión que más suele notarse es la altura) no se halla en una grandeza cualquiera. Es *lo más grande*, *lo incomparablemente grande*, lo que se presenta como irreducible á una medida.

COMPARACIÓN DE LO BELLO Y LO SUBLIME. Cotejando los objetos sublimes con los bellos, observamos que las circunstancias que acompañan á los primeros *se hallan á menudo en oposición directa* con las que distinguen á los últimos.

Los colores acordes y graduados no son propios de lo sublime. La belleza exige tamaños no desmedidos, adecuados á la clase á que el objeto pertenece: lo sublime suele hallarse en objetos de dimensiones extraordinarias. Lo bello demanda líneas regulares y que suavemente varíen; lo sublime busca, cuando nó rectas violentamente cortadas ó bien indefinidas, curvas no sujetas á una ley regular. Las razones proporcionales de lo sublime pueden ser desmesuradas (una cresta aguda en una gran montaña), y desordenada la colocación de sus partes (rocas amontonadas). Atendiendo al objeto en su conjunto, así como la unidad completa es necesaria á

la belleza del objeto, de suerte que si algo falta en él fácilmente se adivine y se complete, puede ser ventajoso para lo sublime el dejar de percibir una parte del objeto, como cuando las nubes nos roban alguno de los contornos de una montaña. Finalmente si el acuerdo, la armonía son el principio de la belleza, *lo sublime nos presenta á menudo el aspecto de la lucha,* de los más decididos contrastes (1).

La belleza, además, lo requiere todo graduado, todo en su punto; la sublimidad se acompaña con los extremos, es decir, con la mayor grandeza ó con la negación más ó menos completa: con una luz deslumbradora ó con la oscuridad, con un ruido vehemente ó con el silencio, con el movimiento extraordinario ó con la inercia. Así es sublime la inmovilidad de una gran montaña y lo es la caída del rayo, del cual se diría que se halla á la vez en el punto de partida y en el término del movimiento.

No siempre se reunen todas estas circunstancias opuestas á las de la belleza propiamente dicha; ni siempre lo sublime ofrece el aspecto de la lucha. La suma grandeza por sí sola puede dar una *sublimidad reposada y serena:* tal sucede en el aspecto del sol, del océano tranquilo, del firmamento estrellado. Entonces la sublimidad se nos presenta como una belleza grande y preeminente. También por semejante modo se aplica la calificación de sublime á una belleza propiamente dicha, pero de sumo valor y de todo punto incomparable.

DIVISIÓN DE LO SUBLIME. Lo sublime se divide en sublime matemático ó de extensión y en sublime dinámico ó de poder ó fuerza.

Sublime de extensión. Lo sublime de extensión co-

(1) Entiéndase que el aspecto desordenado que presentan muchos objetos sublimes naturales es sólo relativo y está subordinado al orden universal de la naturaleza, como fácilmente podemos reconocer en algunos fenómenos meteorológicos.

rresponde á los *objetos ópticos de extraordinarias dimensiones.* A él pertenecen los ejemplos de sublime que presenta la naturaleza muda é inmóvil. Así desde la cima de una montaña se descubren las diversas ramas de una cordillera que se extiende indefinidamente por el espacio, presentando grandes alturas, profundas simas, distancias inapreciables. Puede también admitirse lo sublime de extensión en el *tiempo*, representado por sus efectos, como en una selva secular ó en unas ruinas carcomidas por las sucesivas intemperies: sublime de que nace en parte el prestigio de lo antiguo, de lo histórico.

Sublime de poder. La fuerza extraordinaria de donde nace esta especie de sublime se manifiesta por medio de formas ya ópticas, ya acústicas, puestas las primeras en movimiento. A la *grandeza del poder* corresponden generalmente *grandes formas*, mas hay casos en que lo pequeño, lo imperceptible del medio contribuye por razón del *contraste* al carácter estético del objeto, y puede aparecer más grande un poder que se manifiesta por medios tenues y diminutos, como sucede en el terremoto anunciado por un ruido lejano, en una avenida que todo lo avasalla silenciosamente, que se adelanta pausada y tranquila como segura de no hallar resistencia.

Obsérvese que la división que acabamos de establecer no se aplica á la belleza. El elemento de extensión y el de vida que corresponde al de fuerza se hallan armonizados en los objetos bellos, sin que uno ni otro preponedere, como en lo sublime, hasta el punto de diversificar la índole estética del objeto.

Bien es verdad que van muchas veces unidos, que en ciertos ejemplos á que principalmente conviene el concepto de extensión se une el de poder (como en una cordillera que guarda vestigios de la fuerza asoladora de los elementos) y que la apreciación de toda grandeza nos lleva al reconocimiento del Poder que la hizo. Mas lo que inmediatamente distingue á algunos objetos sublimes, es sin duda el único concepto de extensión (por ejemplo, la ilimitada anchura y prolongación de un de-

sierto). Así subsiste la indicada distinción y sólo cabe reducir todo sublime al concepto de una grandeza (ya de extensión, ya de poder) extraordinaria, incomparable, cuyos límites no se divisan.

8.—COMPARACIÓN DE LO SUBLIME CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS.

No cabe equivocar lo sublime con la perfección ni con la utilidad, ya que aquella excelencia, opuesta á la idea de límite, tiene en la mayor parte de objetos una índole contraria á la exacta correspondencia de una parte con otra. Aunque exista esta correspondencia se pierde en el concepto de lo ilimitado. En caso de que un objeto se reconozca á la vez sublime y útil (como el sol que fecundiza la tierra, la tempestad que serena la atmósfera) tanto ó más fácil es distinguir los dos conceptos que en la unión de lo útil y de lo bello. Más particular objeto de estudio ofrece la relación de lo sublime con las formas manifestativas.

RELACIÓN DE LO SUBLIME CON EL CARÁCTER. Comparándolo en primer lugar con el carácter observaremos que este determina desde luego las diferencias de *grandeza material* que se exige del objeto para aplicarle la calificación de sublime. Así un árbol menor que una reducida montaña puede ser sublime, cuando traspasa las dimensiones de su especie ó de los árboles en general. Se observará además que no existe lo sublime, sino lo deforme, si el carácter del objeto no se aviene con una grandeza extraordinaria, como sucede, por ejemplo, en una mujer ó un niño agigantados.

En general *lo sublime que suele alterar la armonía de formas, no las destruye hasta el punto de que el objeto deje de ser lo que su naturaleza exige*, y de ahí el que no siempre se note la oposición que antes hemos indicado entre las circunstancias que acompañan á lo bello

y á lo sublime. Un león, un hombre (y lo propio diríase de un edificio), que perdiese toda su regularidad ó lo que constituye su forma propia, dejarían de ser tales y se convertirían en un objeto monstruoso; por esto conservan formas armónicas, aun cuando se elevan á la sublimidad, la cual rebosa, por decirlo así, por entre las apariencias permanentes del género á que el objeto pertenece. Un árbol cuyas formas son menos fijas que las de los animales, tiende ya á lo sublime cuando se hace grande y fuerte, sin perder su belleza; mas cuando alcanza completamente aquella cualidad, preséntase su aspecto irregular y alterado: alguna de sus ramas cortadas, sus hendiduras, su áspera corteza arrancada á trechos atestiguan que ha luchado con los huracanes y con el tiempo. En una roca que carece de forma determinada, y en los objetos inorgánicos en general pueden reinar con entera libertad los efectos del desorden y de la lucha.

RELACIÓN DE LO SUBLIME CON LA EXPRESIÓN. Todo lo sublime, como todo lo bello, es expresivo, aun cuando lo sea por expresión traslaticia que consiste en el efecto moral que producen en nuestro ánimo las formas del objeto; pero puede haber expresión propia, es decir, verdadera manifestación del estado interior, y la habrá cuando sea sublime este estado, es decir, la cosa expresada. A la grandeza de esta *pueden corresponder los medios de expresión* (como la actitud enérgica del que toma una resolución importante); mas hay también casos, en que, á semejanza de lo que hemos observado en las manifestaciones del poder físico, se nota una *oposición* entre la pequeñez ó tenuidad de la cosa que expresa y la grandeza de la cosa expresada: por ejemplo, en una simple inclinación de cabeza que indique que una persona, llevada por un noble principio, ha resuelto caminar á una muerte segura (1).

(1) La sencillez de expresión que suele acompañar á lo sublime literario (y en general artístico), fué ya observada por Longino que puso el ejemplo del «Fiat lux et lux facta est.»

II.—OBJETOS MORALES

(SENTIMIENTOS Y VOLICIONES).

BELLO Y SUBLIME EN EL ORDEN MORAL.

El orden moral es la esfera de los hechos afectivos y de las decisiones de la voluntad: es la región de los objetos que pueden ser buenos ó malos. En este sentido son objetos del orden moral la compasión, un acto de beneficencia, como también un sentimiento ó un acto opuesto (1). La calificación propia de estos objetos es la de *bueno* (en el sentido de justo, lícito, honesto), y de *malo* (en el sentido de injusto, ilícito, inhonesto), es decir, la calificación ética, la que deriva de acomodarse ó nó á las prescripciones que imperan en el orden moral. Pero como estos objetos pueden agradar ó repugnar, les damos también á veces la calificación estética de *bellos* ó *feos*. Obsérvese que esta calificación que á menudo aplicamos á los objetos del orden físico y que por lo mismo parece más comprensible para quien ha cultivado menos el juicio ético, es la que solemos usar hablando con los niños para inducirles al amor de lo bueno y al aborrecimiento de lo malo.

En la realidad objetiva no puede haber diferencia entre lo bueno y lo bello, entre lo malo y lo feo, como quiera que belleza significa excelencia, armonía, atributos propios de lo bueno, así como lo malo tan sólo puede producir imperfecciones y desorden, y aun cuando se presente á menudo con accesorios amables, no tarda en descubrirse su fealdad.

Del cumplimiento del deber nace aquella belleza que es esplendor de lo bueno, aquel *bello-bueno*, al cual no

(1) Usaremos siempre en este sentido la palabra *moral*, empleando la de *ético* (ETICA es la ciencia del deber) cuando nos refirámos á la distinción entre lo bueno y lo malo.

debemos cesar de encaminarnos, manantial saludable y fecundo, no menos en las bellas artes que en la vida, de la armonía estética más encumbrada, y que por sí misma, y sin necesidad de brillantes accesorios, hiere singularmente y eleva el alma humana.

DISTINCIÓN DE LO BELLO Y SUBLIME MORALES. Lo bello nace de los sentimientos y actos (en unos y otros consiste la vida del orden moral) que ofrecen *un temple apacible* y no van acompañados de un grande esfuerzo de voluntad, como la alegría pura, la inocencia, la modestia, la piedad sosegada, la resignación tranquila, el cariño, las virtudes domésticas ordinarias, etc. En tales objetos hay pureza, movimiento fácil y ordenado, armonía que determinan su especial índole estética.

Son sublimes los *sentimientos y actos de extraordinaria grandeza*. Hay *sublimidades sosegadas y esplendorosas*, cual soles y océanos del mundo moral, como, por ejemplo, la de un ánimo naturalmente dotado de inagotable generosidad, ó inflamado de una piedad ardiente y serena; pero las más veces nace lo sublime de la *lucha* en que la voluntad guiada por un principio superior (deber, sacrificio) alcanza la victoria sobre los motivos inferiores (ya malos, como la sed de venganza, ya buenos, aunque también inferiores, como los afectos de familia, el amor á la propia conservación). Así vemos en los mártires el sacrificio de la vida y de todos los vínculos sociales y el desprecio de horribles sufrimientos hecho en aras de la fe, en Guzmán el Bueno el amor paternal pospuesto á la lealtad y á los deberes patrios (1).

(1) Muchos casos de lo sublime parece á primera vista que nacen de la lucha con un objeto exterior y nó entre dos opuestos principios morales; mas siempre se reducen á la última, siendo el principio inferior el amor á la vida, ó sea, á la propia conservación, al bienestar y sosiego, etc. Recuérdense, por ejemplo, las diferentes imágenes reunidas y graduadas por

COMPUESTOS MORALES. Después de haber estudiado los hechos aislados del mundo moral, debemos examinar sus composiciones. Nacen estas de la *consecuencia* de un mismo sentimiento y de actos análogos (como la del grande hombre que emplea constantes esfuerzos para llevar á cabo una empresa), ó bien del *enlace* ó también del *contraste* de elementos (firmeza y dulzura, aspereza y bondad). El compuesto de sentimientos y actos habituales propio de un individuo constituye su *carácter moral*. Entre los caracteres los hay que por lo completo y decidido de los elementos son los tipos de su clase (como, por ejemplo, un tipo de generosidad); en este caso prescindiendo de la belleza de los elementos, nace un valor típico (estético en sentido lato) de la aptitud que tiene un carácter para representar los de su especie (ya sea por ejemplo de ambición, ya de generosidad).

OBJETOS MIXTOS. Los hechos morales pasan al mundo exterior por *medios físicos*, ya se reduzcan á un punto de apoyo ó signo cualquiera, como pueden ser las palabras, ya ofrezcan una manifestación directa, como la expresión y los actos externos que realizan un acto de voluntad. De esto resultan cualidades estéticas de una clase mixta, en que se aprecia al mismo tiempo que la belleza moral, la concordancia entre la cosa que manifiesta y la manifestada y la belleza propia de la pri-

Horacio en su *Justum et tenacem*. La misma idea de Horacio expresó nuestro León, valiéndose del ejemplo de un árbol vigoroso:

Bien como la ñudosa
Carrasca en alto risco desmochada
Por hacha poderosa,
Con ser despedazada
Del hierro torna rica y esforzada;
Querrás hundille y crece
Mayor que de primero, y si porfía
La lucha, más florece
Y firme al suelo envía
Al que por vencedor ya se tenía.

mera. Un mismo sentimiento puede agradarnos más ó menos, según la mayor ó menor suavidad de la voz en la persona que lo expresa. Un acto de valor, podrá conmover más si se manifiesta de un modo más enérgico, como, por ejemplo, en el soldado que con especial violencia é ímpetu rescata una bandera (1).

III.—OBJETOS INTELECTUALES.

(CONCEPTOS DEL ENTENDIMIENTO) (2).

Nuestra facultad superior, que es el entendimiento, no sólo engendra la ciencia, sino que además interviene en el reconocimiento de toda belleza, inclusa la física; pues descubre la unidad del conjunto y la regularidad y correspondencia de las partes (3).

(1) Accesorios, en rigor indiferentes, contribuyen á realzar el carácter estético del objeto. Si un ofendido perdona á su ofensor en el mismo lugar en que recibió el agravio, ó si le defiende con la misma espada con que aquel le había perseguido, será mayor el efecto de la manifestación del hecho interno.

(2) Damos el nombre de objetos intelectuales á las ideas que concibe nuestra mente (tanto las que ésta ha recibido de una comunicación superior, como las que ha debido á su propio esfuerzo), nó al entendimiento considerado en sí mismo, el cual por la armonía ó grandeza de sus actos puede representársenos como semejante á los poderes físicos y morales y por consiguiente como bello ó sublime.—Adviértase, por otra parte, que el efecto estético de los conceptos intelectuales no debe confundirse con otros sentimientos agradables que son efecto privativo y más ordinario de los mismos, como el producido por la adquisición de la verdad, por la curiosidad satisfecha, etc.

(3) En ciertos objetos resaltan más las cualidades apreciadas por el entendimiento. En un cuerpo simplemente cilíndrico, sólo la igualdad de color, la pulidez y el brillo de la superficie pueden unirse á la figura para darle un atractivo estético. La misma figura dibujada en un encerado conserva

Mas hay también conceptos intelectuales, *verdades luminosas y fecundas* que, trasladándonos á veces á un mundo superior, despiertan vivamente nuestro sentimiento estético. Tales son la divina definición de la Soberana Substancia: «Ego sum qui sum» ó la sublime sentencia: «Dios lo hizo todo con peso, número y medida.»

Observamos muchas veces que con los conceptos intelectuales que producen efecto estético va unido *un principio afectivo*. Así cuando el entendimiento nos instruye acerca de la infinita perfección de Dios, no nos desprendemos del sentimiento de profunda veneración ni de filial afecto. Así también, cuando, refiriéndose á los objetos físicos, nos da, por ejemplo, la ley que rige el movimiento de los planetas, al sentir un placer estético por la contemplación de esta ley, no la separamos del sentimiento de admiración por la Sabiduría y el Poder del Autor de la misma (1).

Vemos otras veces que al concepto intelectual se asocia *una imagen* que contribuye á su efecto estético, no precisamente porque nos dé un placer sensual, sino porque nos es más habitual y más fácil en el estado presente ver y concebir la existencia y la vida unidas á las formas sensibles. Así se representan á menudo la Omnipotencia, la Providencia, la Bondad de Dios por medio de metáforas y de imágenes (2).

todavía algún valor de la misma clase, por la visible correspondencia de líneas. Por fin la definición que da el geómetra de los cuerpos cilíndricos es ya un objeto puramente matemático que nada tiene de estético.

(1) Hasta ideas generales como las manifestadas por las palabras: virtud, sabiduría, amor, esperanza, castigo, etc., tienen en ciertos casos para nuestro sentimiento un valor que contribuye al efecto estético de la sentencia de que forman parte; no menos que el tono, ya firme y sereno, ya insinuante y amistoso, ya conminativo y severo con que puede enunciarse.

(2) De ello nos da frecuentes é incomparables ejemplos la

También al considerar las leyes á que están sujetos los seres del mundo físico podemos unir una representación sensible á su concepto intelectual (1).

Hemos procurado mantenernos, en cuanto es posible, fuera del terreno del arte. En este hallaríamos continuos ejemplos de conceptos intelectuales unidos á un principio afectivo y á representaciones visibles (2).

poesía sagrada. Recuérdese, entre muchos otros, el salmo CIII (traducción de L. de León):

Alaba, oh alma, á Dios. Señor, tu alteza
¿Qué lengua hay que la cuente?
Vestido estás de gloria y de grandeza
Y luz resplandeciente.
Encima de los cielos desplegados
Al agua diste asiento;
Las nubes son tus carros; tus alados
Caballos son el viento.
Son fuego abrasador tus mensajeros,
Y trueno, y torbellino:
Las tierras sobre asientos duraderos
Mantienes de contino.
Los mares las cubrían de primero
Por cima los collados,
Mas visto de tu voz el trueno fiero
Huyeron espantados. Etc.

(1) Podemos v. gr. representarnos más ó menos vagamente los planetas puestos en movimiento. De esta manera se explican algunos de los efectos estéticos que á las ciencias se atribuyen: cuando éstas nos hablan, por ejemplo, de antiguos hechos geológicos, al mismo tiempo que exponen leyes generales, promueven representaciones más ó menos confusas de catástrofes de la naturaleza.

(2) Podemos citar desde luego los refranes, que á veces reunen á un pensamiento general diferentes elementos estéticos, por ejemplo el siguiente: «A canas honradas no hay puertas cerradas,» donde (prescindiendo del atractivo de la forma métrica) hallamos un pensamiento verdadero, un sentimiento noble y una imagen feliz. Sirvan también de ejemplo las diferentes imágenes y metáforas con que expresa Horacio la necesidad de la muerte.—A veces se observan en la poesía (y también, aunque en menor grado, en otras artes) representaciones sensibles de conceptos intelectuales, ya no como quiera, sino del orden científico. En algunos bellos pasos de poetas que fueron á la vez sabios, se halla la luz de

IV.—CALIFICACIONES ESTÉTICAS SECUNDARIAS.

Además de las calificaciones fundamentales (bello, sublime, carácter, expresión), aplicamos á veces algunas calificaciones que son opuestas á alguna de ellas ó bien que las modifican.

CUALIDADES OPUESTAS Á LA BELLEZA. Como cualidad opuesta á la belleza hallamos lo *feo* que consiste en la *falta de armonía* (colores impuros y discordantes, líneas irregulares). Lo feo se opone pues al acuerdo, si bien puede tener vida. Así en ciertos casos puede unirse á lo sublime, ó á lo menos, lo sublime atenúa lo feo.

No se ha de confundir lo feo con lo *risible ó ridículo* (1): la primera cualidad repugna y no produce el efecto agradable de la risa. Consideran algunos lo ridículo como una fealdad parcial y moderada; pero creemos que existe en él, *además de la discordancia, una concordancia cualquiera* que produce un efecto estético tan diverso del de lo feo. La risa debe provenir del

la meditación científica reflejada en una región visible, en un terreno consistente. Así Dante y Milton para manifestar sus ideas se valen á menudo de descripciones, de la pintura de personajes típicos ó simbólicos, de las acciones y palabras de estos mismos personajes. Nuestro Calderón representaba también sus conceptos intelectuales por medios sensibles, ya fuesen personificaciones alegóricas como en los autos sacramentales, ya con más eficacia estética sucesos dramáticos concretos (como en «La vida es sueño,» «El mágico prodigioso»).

(1) Entre estas dos palabras se establece la distinción de que risible es lo que excita una risa agradable, y ridículo aquello de que nos reimos por desprecio. Aquí usamos las dos palabras como sinónimas, en el sentido que se da á lo risible.

contraste (fácil de señalar en muchos casos) entre lo discordante y absurdo del fondo y una concordancia externa y aparente (1). Recordaremos el ejemplo vulgar del soldado que hace centinela con una escoba al hombro, es decir, con un objeto esencialmente distinto del fusil, si bien guarda con él una semejanza aparente (2).

Ya que se ha dicho que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso ¿qué relación puede mediar entre dos calificaciones tan diversas? Lo sublime que destruye á menudo los límites conocidos y las formas armónicas tiene algo de exteriormente irregular, lo cual unido á una verdadera grandeza, lejos de dañarla, contribuye á enaltecerla. Pero si falta ésta, queda tan sólo el efecto de la irregularidad y de la discordancia, que unido á ciertos restos de concordancia puede producir el efecto de lo ridículo. Así, por ejemplo, los gestos extraordinarios que expresan un sentimiento noble en su mayor estado de vehemencia podrán ser calificados de sublimes, y estos mismos gestos, remedados por una persona que se halle en su estado de alma ordinario, provocarán á risa. El paso, pues, que media entre lo sublime y lo ridículo es inmenso, es el que va de una grandeza real á otra ficticia.

CUALIDADES ANÁLOGAS Á LA BELLEZA. Hay objetos que presentan separados algunos elementos de los que constituyen la belleza. De esto resulta lo *agradable estético*, diferente de lo agradable puramente

(1) Así todo lo que excita la risa es ridículo en cuanto presenta una discordancia que lo hace digno de desprecio, y es risible en cuanto por el juego de la discordancia y de la concordancia aparente puede producir un efecto agradable.

(2) Lo ridículo se cifra muchas veces en las palabras, v. gr., en los equívocos, ó uso de una palabra de dos sentidos, como si tuviese uno solo, v. gr. en el que creyendo que se le aparecía un *muerto*, pensó que no podía hablarle por no haber estudiado las *lenguas muertas*.

sensual ú orgánico. Hallamos lo agradable estético en objetos intelectuales y en objetos físicos.

Hay ciertas correspondencias en conceptos *abstractos* que no producen un pleno efecto estético (1), como cuando observamos una congruencia científica, especialmente si es inesperada y sorprendente, v. gr. la ley de la atracción de los cuerpos (sin que se le una ningún principio afectivo ni imagen) que ofrece una oposición simétrica entre los efectos producidos por las masas y por las distancias, ó bien el resultado de la sucesiva suma de los números impares que se van convirtiendo en cuadrados.

También el *enlace luminoso*, la *coordinación ingeniosa de ideas* se asemeja á la armonía de elementos estéticos. Si á esto se añade una fórmula visible, siquiera sea compuesta de simples signos, como sucede en el binomio de Newton, se hace más fácil la apreciación de la concordancia y es mayor la analogía, nó identidad, con los efectos de la belleza. De aquí lo que se llama belleza científica, elegancia en la resolución de un problema, etc., calificaciones que creemos traslaticias y debidas á la analogía que con la belleza presentan las concordancias abstractas ó de simples signos.

Por otro lado en los objetos físicos puede haber *juegos de formas que no constituyen una armonía completa* y que producen también un efecto análogo al de la belleza, aunque distinto del que acabamos de señalar. Tal sucede en las formas de la llama, de las nubes, etc., (como también en los juguetes infantiles y en ciertos mecanismos ingeniosos) que pueden llamar la atención sin ser plenamente bellas. En semejantes casos se emplea la palabra *bonito*. Tiene siempre esta palabra un sentido análogo á la belleza, pero no es la belleza; es una *be-*

(1) Para que esta distinción no se tilde de simple cuestión de nombre, recordamos de nuevo el sentido que dimos á la palabra belleza en la nota de la pág. 26.

lleza incompleta. Cuando se dice de un *objeto en que por lo diminuto no puede campear la belleza*, es sinónimo de *lindo*.

La *gracia*, según su etimología, significa un *don nativo* é ingénito; por esto se aplica *en sentido cómico y en sentido serio*, es decir, como don de comunicar los efectos de lo ridículo y como posesión de cualidades estéticas más elevadas (del primero nace lo *gracioso*, de la segunda lo *agraciado*) (1). En un sentido más particular, gracia significa cierta *viveza ó intensidad de algún elemento bello*, *en especial de la suavidad y delicadeza*, ya física, ya principalmente moral, manifestada la última por la expresión. Así decimos de una persona que no es bella, pero que tiene gracia, por la viveza con que muestra ciertas cualidades atractivas; así se ha definido generalmente la gracia por la belleza del movimiento, como que éste condensa los elementos de la belleza, uniendo los propios de la parte movida, con la de las líneas que el movimiento describe, y así finalmente el nombre de gracia se aplica más especialmente á la belleza infantil y femenina.

La *elegancia* significa por su etimología una cualidad que se *halla en lo escogido*, lo selecto, y designa el principio de belleza que muestran determinadas formas, sin atender al conjunto. Según su significación etimológica, más bien que á lo que es obra de la naturaleza sola, se aplicaría á lo que depende de la elección humana, como á ciertos ademanes, al ropaje, á los ornatos; pero se ha extendido á objetos únicamente naturales, como á la figura del hombre ó de los animales, á los movimientos de éstos, etc. La gracia (en el sentido serio

(1) Creemos fundada esta distinción, aunque no confirmada por el uso.— Una especie ó derivación de la gracia en sentido cómico es el *gracejo*, que se aplica, á lo menos principalmente, al don de comunicar los efectos de lo ridículo en el lenguaje hablado y en el gesto, así como la gracia tiene un sentido más extenso.

limitado) y la elegancia convienen en que son, nó una belleza necesariamente incompleta como lo bonito ó lo lindo, sino elementos separados de belleza; se distinguen en que la gracia siempre indica viveza é intensidad, mientras la elegancia lleva la idea de ausencia de defecto y puede ser más reposada; la gracia es más generalmente suave y femenina, la elegancia puede ser más severa y varonil; la gracia se refiere particularmente á la expresión, la elegancia á las formas físicas consideradas en sí mismas; la primera es de todo punto natural, la segunda puede deberse más al arte.

CUALIDADES ANÁLOGAS Á LO SUBLIME. Hay calificaciones propias de los objetos que muestran una analogía con la sublimidad sin que puedan ser calificados de sublimes. Llámase *grande* en lo físico y moral *aquello cuya grandeza, aunque no común, no llega á lo incomparable.* En lo físico, para que la grandeza de dimensiones sea una cualidad estética de precio, debe convertirse en *grandiosidad*, es decir, ir unida á una *sencillez severa é imponente.*

La *majestad* indica la *expresión de una fuerza que está segura de sí misma* y que por lo tanto se une á una calma moderada (como puede hallarse, por ejemplo, en la actitud llena de dignidad y reposada de un héroe). Lo *solemne* se halla en los objetos que reciben *un movimiento sosegado y casi rítmico,* como el paso de una procesión.

Objetos hay que junto con algunas cualidades propias de lo sublime ofrecen otras de las que distinguen lo bello. De aquí la *nobleza* que corresponde á la *belleza unida á cierta fuerza y severidad*, y se aplica á lo moral (nobleza de ánimo opuesta á lo vulgar, á lo rastrero), y á lo físico (facciones varoniles). La nobleza física es ó se considera manifestación de la moral.

De aquí también la *magnificencia* que es una *belleza multiplicada*, una belleza en grande escala (arco iris que extiende á un grande espacio la vivacidad de sus

colores, una extensa campiña que muestra suma riqueza de bellezas variadas) (1).

A veces se unen en un mismo objeto varias cualidades: así el firmamento estrellado es majestuoso por su reposo y silencio; magnífico por extender á dilatados espacios el suave concierto de sus luceros, y sublime, en fin, por su grandeza de todo punto incomparable.

A veces coexisten los rasgos propios de lo bello y de lo sublime en puntos separados, y esta mezcla suele hallarse en el paisaje, siendo especial causa de su atractivo.

Especie de lo sublime moral puede considerarse lo *patético* que nace de la *violencia del dolor en un alma fuerte*, que si no vence, resiste al menos.

CUALIDADES RELATIVAS Á LA EXPRESIÓN.

Al hablar de objetos reales parecerá inoportuno dar calificaciones más ó menos favorables á las relaciones que median entre la expresión y lo expresado, puesto que la naturaleza las ha establecido. Pero como entre estos objetos reales se comprenden las operaciones del hombre, y entre éstas la manifestación de sus afectos, y puede el hombre alterar las relaciones que en este punto ha establecido la naturaleza, debe mencionarse como cualidad estética la *naturalidad* de expresión. A esta cualidad se opone lo *afectado*. Grado superior de naturalidad, en que á más de no haber afectación, ni siquiera puede haberla, es el *candor* ó *ingenuidad* (la *naïveté* de los franceses en el sentido más noble que hoy suele darse á esta palabra); que existe cuando aquel que expresa *ignora el valor de la cosa expresada* y, sin tener conciencia

(1) Obsérvese la diferencia de lo grandioso y de lo magnífico, comparando un paisaje grandioso, en que dominan masas grandes y severas, con otro que pueda calificarse, según la expresión de un escritor moderno, de «canastillo de flores de cien estadios de circuito.» En lo artístico es bien fácil distinguir un salón grandioso (grande y severo), de otro magnífico (rico en bellos adornos).

de ello, sigue los impulsos naturales. La ingenuidad se halla en la expresión de los niños que no sólo no advierten lo que manifiestan, sino que manifiestan á veces lo que no quisieran expresar (como por ejemplo la preferencia que dan á una persona con respecto á otra) (1). Se ha observado que es directamente opuesto á la ingenuidad el *sentimentalismo*, en que hay *exageración y excitación calculada y artificial del sentimiento y de la expresión.*

Al hacer este examen de las cualidades estéticas secundarias, no nos hemos propuesto dar un medio seguro de distinguir denominaciones en que generalmente se deben las mejores aplicaciones á una apreciación instintiva. Acaso en el mismo valor que se da á estas palabras hay á veces algo personal (2). Nuestro objeto ha sido aplicar en lo posible el examen que es necesario en toda materia científica, y además dar una idea de la variedad de aspectos estéticos que presenta el mundo físico y moral (3).

(1) Usaremos de la palabra *ingenuidad* (aunque en rigor esta cualidad puede unirse á la conciencia de lo que se siente), por ser más comunmente empleada en materias artísticas, y porque á la de *candor*, que supone la ignorancia del mal, suele darse un valor más bien ético que estético.

(2) A lo menos es cierto que algunas palabras que se emplean para designar los delicadísimos matices del efecto estético, tienen en cada lengua un valor especial y difícil de ser trasladado á otra lengua; como *venustas*, análoga á nuestra gracia, en latín, *leggiadro* en italiano, *charmant* en francés, etc.

(3) Si bien se ha tratado de cualidades estéticas naturales, indicaremos algunos ejemplos de poesía castellana para que los alumnos puedan formarse más clara idea del valor de las palabras que las designan — *Risible* (*gracioso*). Pueden servir de ejemplo muchos epigramas, v. gr. el de Moratín el padre:

Admiróse un portugués
De ver que en su tierna infancia
Todos los niños en Francia
Supiesen hablar francés, etc.

V.—VERDAD Y BELLEZA.

Como complemento de la parte objetiva real, estudiaremos las relaciones que median entre la verdad y la belleza. En estas breves consideraciones ya no nos referimos únicamente á la belleza de los objetos expuestos á nuestra observación sino á todos los seres reales, entre los cuales ocupa el primer lugar el mundo invisible y

Lindo ó bonito. Es cualidad propia de las poesías ligeras, en especial de los madrigales, cantilenas, etc. Pueden servir de ejemplo los versos á una flor que había nacido en un sepulcro:

Bella flor, ¿dónde naciste?
¡Cuán funesta fué tu suerte!
Apenas vida tuviste
Te encontraste con la muerte, etc.

Elegante. Abunda en nuestra poesía. Sirva de ejemplo la *Fábula del Genil* de Espinosa. Elegantes son los versos de Gallego:

El dulce soplo de Favonio en tanto
Hinche las velas del bajel ligero,
Mientras saluda con festivo canto
La suspirada costa el marinero, etc.

Agraciado. Menos común, no escasearía en nuestros poetas, si no mediase hartas veces el gusto amanerado de la égloga. Verdadera gracia hallamos en la *Paráfrasis del Cantar de los Cantares* de San Juan de la Cruz; v. gr. en esta estancia:

Pastores los que fuerdes
Allá por las majadas al otero,
Si por ventura vierdes
Aquel que yo más quiero,
Decilde que adolezco, peno y muero.

En otro género en las quintillas de Gil Polo.—*Nobleza* y *majestad* en las odas de León, *grandeza*, *solemnidad* y *magnificencia* en las dos *Canciones bíblicas* de Herrera y la última en los famosos versos de su *Canción á San Fernando:*

Cubrió el sagrado Betis, de florida
Púrpura, y blandas esmeraldas llena
Y tiernas perlas la ribera undosa, etc.

Patético en alguna situación dramática, v. gr. de la *Estrella de Sevilla.*—*Naturalidad* en los mejores trozos de nuestros poetas, *ingenuidad* en el *Poema del Cid*, en Berceo, etc.

puramente espiritual, de cuyas bellezas son simple reflejo las del mundo inferior.

Así como en el orden moral no puede existir completa armonía sin lo bueno, tampoco en el orden metafísico (ontológico) existirá sin lo verdadero; como quiera que lo falso lleva consigo un defecto, un vicio que ha de contaminar á cuanto de él participe. La existencia (que conocida por nuestro entendimiento constituye la verdad) es una excelencia, y todas las excelencias se comunican y se corresponden. Así se ha dicho con razón que si en el orden moral, lo bello es el esplendor de lo bueno, en el orden metafísico es el esplendor de lo verdadero.

La verdad y la belleza, así como la bondad, se hallan plenamente unidas en el Manantial Supremo de todas las excelencias. La *identidad originaria de lo verdadero y de lo bello* que de ahí resulta, se confirma con las siguientes observaciones:

I. *Las más altas é importantes verdades* que nos ha sido dado conocer, *irradian incomparables bellezas*, y á medida que elevamos nuestros pensamientos y afectos, vemos brillar mayormente la armonía entre la verdad, la bondad y la excelencia estética, como es de observar en las más altas inspiraciones de la poesía religiosa.

II. Existe también este enlace en los objetos naturales. En el orden moral nace la belleza de *lo bueno* que es la verdad ética realizada, y en los objetos físicos acompaña la manifestación de la naturaleza y de la vida propia de cada clase de objetos, es decir, de su *verdad esencial* (1) en cuanto ésta se manifiesta en lo exterior (2).

(1) Entendemos por *verdad esencial* las leyes que constituyen la naturaleza de los diferentes objetos, como, por ejemplo, las de las formas que el Criador ha impuesto al cuerpo humano y determinan sus miembros necesarios y al través de las cuales vemos la vida física, moral é intelectual del hombre. Por el contrario será *verdad accidental* la forma particular de tal ó cual miembro en un individuo determinado.

(2) Para reconocer la excelencia estética del objeto basta

III. Si bien hallamos belleza en objetos *no reales*, es decir, *desprovistos de verdad material y positiva* y sólo concebidos por nuestra mente, en ellos debe haber la *verdad esencial* (1) y en los casos en que ésta se infringe en algún punto, una *verdad relativa* (2). Y en estos mismos objetos no sólo buscamos una *verdad hipotética* (esencial y relativa) sino que preferimos *la mayor suma de verdad real* (material y positiva) (3).

reconocer la parte de verdad que se manifiesta en lo exterior; para adquirir el conocimiento de nuevas verdades y nunca de la verdad completa, se ha de estudiar detenidamente el mismo objeto.

(1) Así, por ejemplo, admitimos que se atribuyan á un niño ó á un rústico rasgos sorprendentes de natural ingenio, nó lo que arguye largos estudios, ó experiencia de la vida en las diferentes clases sociales.—En aquel caso hay lo posible.

(2) La fabulosa concepción del centauro, por ejemplo, se admite en ciertas obras artísticas, por tener una verdad relativa antecedente (el haber formado parte de las tradiciones griegas) y una verdad relativa consiguiente, es decir, que la parte de hombre y la parte de caballo de que se componen, correspondan á la verdad de la figura de hombre y de caballo. En general por nuestra natural propensión á lo maravilloso hallamos una *verdad relativa subjetiva* en ciertas tradiciones fantásticas.

(3) Muchos hechos que ahora apreciamos sólo por su valor estético, v. gr. las narraciones fabulosas ó semi-fabulosas de la poesía heroica, fueron en su origen tenidos por históricos. La aquiescencia á admitir ficciones como tales (aunque siempre realzadas por la verdad esencial) no es un hecho primitivo y aun en el día encuentra alguna dificultad por parte de personas no dotadas de grandes propensiones ni de cultura estética. Hasta para los que las tienen, un hecho que se ha creído histórico, en un poema, drama, etc., pierde una parte de su prestigio si se averigua que no lo es, y en narraciones donde se sabe que hay mezcla de realidad y de ficción, duele descubrir que la última es mayor de lo que se había pensado.

SEGUNDA PARTE.

Estética subjetiva.

La parte subjetiva trata de la belleza en el hombre, nó ya considerado como objeto de contemplación, sino, I.º: como espectador de la belleza real (estética subjetiva pasiva): II.º: como productor de nuevas bellezas (estética subjetiva activa) (1).

I.—DEL HOMBRE COMO ESPECTADOR DE LA BELLEZA REAL.

I.—JUICIO-SENTIMIENTO É IDEA DE LO BELLO.

Si bien las cualidades que constituyen la belleza existen en los objetos y existirían aun cuando nosotros no la percibiésemos, las reconocemos con el auxilio de nuestras facultades; serían bellos aunque no nos lo pa-

(1) Para mayor claridad en esta materia nos serviremos de un ejemplo trivial: salgo á paseo, veo un bosque (objeto real físico), veo también un acto de caridad (objeto real moral): siento un placer al ver estos objetos (hecho subjetivo pasivo): más tarde recordándolos los transformo y me figuro un nuevo bosque ó un nuevo acto de caridad (hecho subjetivo activo).

reciesen, pero son bellos de manera que nos lo parezcan. Después de haber hablado de las cualidades estéticas, consideradas en el objeto, prescindiendo, cuanto es posible, de nuestro modo de ver, hemos de considerar al hombre como espectador de las bellezas naturales.

EFECTOS DE LO BELLO. Cuando percibimos un objeto bello se efectúan en nosotros un *juicio* y un *sentimiento*. No puede nacer el sentimiento sin reconocer la belleza, es decir, sin juzgar que el objeto es bello; ni hay un verdadero juicio actual que no esté acompañado del efecto producido por la belleza en el sentimiento. «Esto es bello» es la expresión del juicio, pero la manera ordinaria de manifestarlo es «¡qué bello!» es decir, el juicio expresado en la forma del sentimiento.

Este juicio es *inmediato* y como instintivo. No llevamos una proposición aprendida de antemano que comparemos con las cualidades del objeto, para reconocer si éste es ó nó bello: hemos visto cosas que lo son, y al presentársenos el nuevo objeto reconocemos que es uno de tantos. Mas por otra parte el que forma aquel juicio le da un *valor universal* y *objetivo*, es decir, afirma que es bello, nó únicamente para él, sino para todos, que tiene cualidades que lo hacen bello, que es bello en sí mismo. Esta objetividad del juicio no arguye que el juicio sea exacto; el que afirma que el objeto es bello en sí mismo puede engañarse. De aquí la posibilidad de que haya juicios que se contradigan, de que lo que este juzga ser muy bello, sea creído por aquel menos bello ó no bello; así como al buscar la causa de un fenómeno de la naturaleza, todos los físicos convienen en que hay una causa objetiva, pero pueden disentir en cuál sea ésta. Siempre que hay disensión en los juicios (ya sea en materia estética, ya en otra), con cuanta mayor seguridad defienda su parecer cada uno de los que juzgan, más claramente mostrará que ha dado á su juicio un valor universal y objetivo.

El *placer* producido por la contemplación del objeto bello, es un sentimiento de que es ocasión y nó causa, la impresión que el objeto ha producido en nuestros sentidos: es un eco que despierta en nuestro ánimo la excelencia del objeto. La diferencia entre el sentimiento de la belleza y el placer de los sentidos se puede reconocer en el diferente efecto que en nosotros producen la forma de una flor y su perfume. El sentimiento de la belleza es *desinteresado*, por cuanto lo motivan las cualidades del objeto y nó ventaja alguna personal que pueda traernos (1); es finalmente un sentimiento *especial*, análogo á los de aprobación, admiración y amor, pero que no puede confundirse con otro alguno.

En la contemplación de la belleza física intervienen los sentidos, pero únicamente la vista y el oído: sentidos instructivos que nos dan conocimiento de los objetos ó fenómenos exteriores, sin ponernos con ellos en contacto material é inmediato. El conocimiento que por medio de estos sentidos alcanzamos de la apariencia de los objetos bellos, produce el juicio de la belleza y el sentimiento que le acompaña. Mas á este conocimiento precede un ejercicio de los sentidos, cuya índole hemos de averiguar. Cuando percibimos un color ó un sonido de los que llamamos agradables, no sentimos un placer determinado, localizado, como cuando olemos ó gustamos; y si tal placer existe, es tan poca su intensidad que pasa sin que lo notemos. La impresión orgánica tan sólo se distingue perfectamente cuando hay un desplacer muy determinado, como el producido por una luz intensa ó por un ruido estrepitoso; si bien un apreciador ejercitado creerá ya notarla en el caso de colores chillones ó de sonidos destemplados. De todo lo cual se

(1) La belleza nace de la armonía de los elementos y nó de un uso ventajoso para los demás ni para nosotros. Podemos hallar belleza en un objeto cuya ausencia nos sería ventajosa, como en una colina que haga más largo y penoso nuestro viaje.

puede deducir que el placer físico producido por los colores ó sonidos llamados agradables nace del ejercicio fácil, de la actividad feliz de nuestros órganos visual ó auditivo. Debe pues admitirse una fruición física, nó un placer local y positivo de la vista y del oído (1).

De esta manera se interesan en el objeto físico bello nuestra sensibilidad física que el objeto pone en grata actividad, nuestra sensibilidad moral que se complace en la vida del objeto y nuestra parte intelectual que aprecia su unidad y la correspondencia de las partes. La belleza ejercita simultánea y armónicamente nuestra sensibilidad física, nuestra sensibilidad moral y nuestro entendimiento.

Puede sin embargo existir el sentimiento de la belleza sin la acción inmediata de los sentidos, por medio de la simple representación mental del objeto (y esto confirma su índole de sentimiento y nó de sensación); en este caso nuestra actividad intelectual y moral en lugar de unirse al efecto que resulta de la impresión de los objetos físicos en los sentidos, se une al que nace de la representación de los mismos objetos.

EFECTOS DE LO SUBLIME. Al paso que apreciamos sin esfuerzo el objeto bello, determinado y circunscrito, el objeto sublime se nos presenta como ilimitado. La grandeza (en las dimensiones y á veces en los accesorios), á menudo el desacuerdo, la irregularidad y el desorden que turban la determinación de las líneas, los contrastes que acrecientan las distancias, la misma negación de una parte del objeto ó de alguno de los accesorios (ausencia de luz, de ruido, de movimiento) que nos hace presentir algo desconocido, todo en él se opone á la circunscripción y al límite.

(1) Además de esta fruición física no localizada, se comprende fácilmente que las sensaciones exteriores agradables que acompañan á la percepción del objeto, como el olor de la flor, contribuyan, nó á que el objeto sea más bello, sino á acrecentar el efecto placentero definitivo.

Si á un objeto que nos ha producido el efecto de lo sublime lo recorremos despacio por todos lados, si lo medimos detenidamente, si apreciamos su altura, juzgándola igual, por ejemplo, á la que resultaría de la superposición de tres ó cuatro objetos que nos son familiares, nada perderá el objeto de sus cualidades reales, pero nos habremos puesto en situación de que sea mudo para nosotros: no lo reconoceremos ya como incomparable.

¿Cuál es, pues, el efecto que en nosotros produce el objeto sublime? *Juzgamos que es incomparablemente grande*, es decir, que le aplicamos el concepto de una grandeza ilimitada, concepto en realidad superior al mismo objeto.

El sentimiento producido es en parte opuesto al que causa la belleza propiamente dicha: un *sentimiento mixto de placer y de dolor, si bien definitivamente placentero*. El objeto se nos presenta sublime porque no podemos abarcarlo, porque una parte suya nos ocupa enteros, porque su conjunto nos abruma y nos vence. Es pues vencida, á pesar de sus esfuerzos, nuestra capacidad de percepción, de donde nace un efecto de malestar y de zozobra. Mas el desplacer queda absorbido y superado por el vuelo del alma levantada por el objeto á una altura extraordinaria, dándole el presentimiento de regiones desconocidas y como un cierto sabor de lo infinito.

Señaladas las diferencias entre el efecto de lo bello y de lo sublime, hay que reconocer sus semejanzas: ambas dependen de la forma ó de las apariencias del objeto, el juicio es *inmediato y objetivo* (1), el sentimiento *especial y desinteresado* (2), precedido pero nó causado

(1) V. más adelante pág. 68, nota 2.

(2) Este carácter desinteresado del sentimiento de lo sublime, significa no sólo que no nos ofrece ventaja alguna, sino también que es hijo de la apreciación pura del objeto y nó de los peligros personales que pudiera su grandeza acarrearnos. El hombre poseído del miedo no siente la sublimidad del objeto.

por la impresión orgánica; y en ambas finalmente el resultado definitivo es la *estima de cierta excelencia* del objeto.

También la simple representación de los objetos sublimes produce en nosotros el efecto estético; pero ha de ser verdadera representación (más ó menos determinada) de objetos sensibles, nó la concepción abstracta de la grandeza, por ejemplo, de una cifra aritmética de valor extraordinario.

BELLO Y SUBLIME MORAL. El efecto de la belleza moral es también un juicio y un sentimiento producidos en nosotros por la excelencia estética de un sentimiento ó de un acto, ó de la combinación de varios sentimientos ó actos. El sentimiento estético que produce el objeto moral no debe confundirse con este mismo objeto (1).

En la apreciación de la sublimidad moral debe mediar el reconocimiento de una grandeza extraordinaria, ya sea esta sosegada y serena, ya se manifieste por medio de la lucha. Mas es también requisito indispensable el que el objeto reconocido sea viviente y nó una abstracción. Así en el primer caso debe sentirse el valor sumo del objeto moral (piedad, generosidad en grado heroico), y en el segundo debe reflejarse en nosotros la lucha entre los diferentes motivos y la victoria conseguida por el motivo superior. Hemos de reconocer á qué costa es grande el acto de un héroe, sentir el valor

(1) Así como en el orden físico se nos presenta un objeto determinado, v. gr. una flor, también en el orden moral nos ocupan sentimientos particulares, como la amistad, el amor á la patria, etc. Aun en el caso en que haya un solo sentimiento, si lo tenemos por bello, reconocemos una cualidad capaz de excitar en nosotros el sentimiento de lo bello; es decir, un sentimiento distinto de la misma amistad, etc. El sentimiento de lo bello, aun cuando recaiga sobre objetos del mundo moral, es un sentimiento especial que no debe confundirse con los demás.

de los obstáculos, sufrir con sus sufrimientos, reconocer en fin lo extraordinario del esfuerzo que la victoria ha requerido (1).

En la apreciación de lo bello ó sublime intelectual debe haber también reconocimiento de una armonía ó de una grandeza extraordinaria.

IDEA DE LO BELLO. · Cuando decimos «esto es bello (ó sublime)» atribuímos una cualidad especial á un objeto; cuando nos servimos de la palabra *belleza* (como designación de la excelencia estética en general) manifestamos una idea independiente de objetos determinados. Sin necesidad de definirla, ni de averiguar cómo la hemos adquirido, sabemos que existe en nosotros (2). Y no se trata de una cualidad cualquiera, como la de dulce, blanco, duro, etc., que podemos considerar también en abstracto; sino de una idea que corresponde á una jerarquía superior, de una *idea primordial*, fundamental, hermana de las de lo verdadero y de lo bueno (3) y que distinguimos al mismo tiempo de éstas, pues aun cuando las vemos realizadas en un mismo objeto, las consideramos como diferentes atributos.

Esta idea no se presenta definida ó determinada (como, por ejemplo, la idea de la circunferencia); pero existe en todos ó en la mayor parte de los hombres, aûnque no hayan pensado en nombrarla siquiera y aunque los

(1) Aquel, por ejemplo, que no experimente ó no conciba con eficacia el amor paternal, no podrá sentir el heroísmo de Guzmán el Bueno.

(2) Como ajeno á nuestro propósito esquivamos el difícil y delicado problema del origen de las ideas. Diremos tan sólo que, á nuestro juicio, en cuanto un objeto ha producido, nó un agrado estético poco determinado, sino el efecto pleno de la belleza, se juzga el objeto bello y se tiene ya por consiguiente la idea de la belleza.

(3) En esta vida de prueba lo bello se nos presenta como un hecho subordinado y en cierto sentido excepcional, lo cual no se opone á su hermandad ó más bien identidad originaria con lo verdadero y lo bueno.

mismos que han especulado acerca de ella reconozcan la dificultad de precisar los caracteres de los objetos bellos, sin que acaso hayan alcanzado una definición satisfactoria de la belleza. Sólo cabe decir que es la idea de una cualidad *sui géneris*, de una excelencia de forma, de la más completa y exquisita armonía ó de la mayor grandeza que podemos concebir. Esta idea indeterminada la vemos realizada en objetos concretos: es un arroyo cuyo curso divisamos sin ver el manantial; un sol oculto que ilumina los objetos visibles.

El término propio de esta idea es Dios, fuente de toda armonía y de toda grandeza, como siempre se reconocería si nuestro ánimo se hallase en su estado más sano, como se reconoce á veces en la apreciación de la belleza, aunque más limitada y más frecuente, y con mayor decisión en los efectos súbitos y extraordinarios que produce lo sublime. De esta suerte de los vestigios imperfectos de belleza, diseminados en la naturaleza sensible, en el espíritu humano (y también en el mundo de las artes) el hombre se eleva al presentimiento de una *belleza suma* á que aspira, sin que aquí abajo le sea dado poseerla.

*2.—DISTINCIÓN Y MODIFICACIONES SUBJETIVAS DEL JUICIO-SENTIMIENTO DE LO BELLO.

DISTINCIÓN DEL JUICIO ESTÉTICO. A pesar de la identidad originaria de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello, aplicamos en diferente concepto, y á veces no á un mismo objeto, las correspondientes calificaciones, de lo cual resulta la distinción que vamos á señalar entre los respectivos juicios.

JUICIO ESTÉTICO Y ÉTICO. Las dos palabras bello ó bueno con que designamos la excelencia ética y la estética indican, cuando menos, una *distinción lógi-*

ca, una cualidad mirada en dos diferentes puntos de vista. En la calificación ética atendemos al *fondo*, á la conformidad del objeto con la ley; en la estética á *lo que aparece*, á lo que manifiesta armonía ó grandeza. A igualdad de bondad producirá mayor efecto estético aquel objeto en que la armonía ó la grandeza sean más perceptibles, ya por la índole del mismo objeto (1), ya por su realización exterior (2). Nótese también que la calificación ética es aplicable á los objetos del orden moral y la estética á la vez á los del moral y físico, cuyos principios de excelencia son diferentes.

Por otra parte el acto bueno, que consiste en la sujeción á la ley, acompañada á menudo de la privación y del sacrificio, no siempre se resuelve en una expansión lozana y atractiva. Bello es por necesidad en sí mismo, pero le acompañan á veces elementos que desagradan ó repugnan (como la pérdida de un objeto muy apreciado por quien tiene el deber de entregarlo, lo asqueroso de la dolencia para quien socorre á un enfermo). El acto pues *no será siempre estético* (3) *para el que lo ejecuta*, si bien aun en este caso podrá serlo para el que lo contempla y para el mismo que lo ejecutó, cuando lo trae á la memoria. Y si se atiende, nó á un momento aislado, sino á los motivos y derivaciones del acto, se percibirán de lleno las armonías que guardan los anteceden-

(1) Actos que no exigen menor abnegación y sacrificio que otros calificados de heroicos, son menos brillantes, producen menor efecto estético.

(2) Por la expresión, por los accesorios, etc. V. pág. 46.

(3) Decimos que no será siempre estético, nó porque el ejecutor de un acto bueno deje de percibir la armonía del bien, sino porque en el momento de la ejecución puede sentir con suma intensidad lo penoso, lo amargo del elemento desagradable. La belleza del bien guía siempre, como clara estrella, al bueno, pero á veces sólo la percibe la parte superior de su alma, mientras lo restante de su naturaleza se halla entregada al sufrimiento. Otras veces el sentimiento de esta belleza, el fervor de lo bueno es tanto que el elemento desagradable parece perder su fuerza.

tes y las consecuencias de lo bueno y se reconocerá que la única expansión sana, duradera, fecunda, verdaderamente armónica de la vida moral se halla en el cumplimiento del deber.

JUICIOS ESTÉTICO Y METAFÍSICO. Las dos palabras bello y verdadero indican también, cuando menos, una distinción lógica. Por otra parte *no todos los objetos reales*, es decir, materialmente y positivamente verdaderos, *se nos presentan como igualmente bellos* (1).

MODIFICACIONES SUBJETIVAS DEL JUICIO-SENTIMIENTO DE LO BELLO. Los principios constitutivos de la belleza se hallan en la realidad objetiva (2). Reconocimiento de esta verdad es el mismo juicio estético que, si bien falible, aspira á la objetividad (3). Mas como en el acto de apreciar la belleza entran, no menos que las cualidades del objeto las disposiciones del que aprecia, puede el juicio-sentimiento de lo bello modificarse á tenor de estas disposiciones. Las modificaciones serán de dos maneras: *generales* las que en mayor ó menor grado, según el estado de alma de cada uno, *pueden verificarse en todos los hombres*, á

(1) En el orden físico hay realidades menos bellas que otras y algunas que calificamos de feas (V. pág. 15) y entre los sentimientos y actos humanos los hay opuestos á la belleza. Existen también realidades que le son indiferentes, como por ejemplo, el que una ciudad sea más poblada que otra. Tampoco se habla, al tratar de la identidad de lo bello y lo verdadero, de lo último en estado abstracto como en las verdades nominales de las matemáticas ($3+5=8$, los tres ángulos de un triángulo son iguales á dos rectos), en los principios metafísicos (una cosa no puede ser y dejar de ser al mismo tiempo), en las definiciones etc.; sino de la verdad realizada en determinados seres concretos.

(2) V. pág. 15. Pudiera ofrecerse la dificultad de que á los objetos sublimes les atribuímos una ilimitación de que carecen; mas tales objetos reunen en sí mismos todas las circunstancias necesarias para promover este concepto.

(3) V. pág. 60.

efecto de nuestra limitada y caída naturaleza, é *individuales*, es decir, las que *dependen de una disposición especial* de tal ó cual individuo.

MODIFICACIONES GENERALES. I. Si el hombre viese el conjunto de las cosas y percibiese completamente su jerarquía y ordenación, no existiría divergencia alguna entre el juicio estético y el ético ó el metafísico; pero en el estado presente atiende á menudo á aspectos parciales ó aislados de los mismos objetos. De aquí la posible divergencia entre dichos juicios (1).

Al apreciar el aspecto estético del objeto se suspende á veces el juicio ético, atendiendo sólo á la *belleza sensible* del objeto (2), ó á una cualidad buena sin mirar su *empleo excesivo* (3) ó *indebido* (4) ó *las malas cualida-*

(1) Estas divergencias son más frecuentes y naturales en el orden metafísico que en el ético; pues con respecto al primero ignoramos hasta dónde llega lo existente ó lo posible, al paso que para juzgar de la verdad ética llevamos siempre una medida que es el conocimiento de la ley.—Adviértase que al notar estas divergencias, especialmente en lo relativo á los objetos morales, establecemos un hecho, dejando á la ciencia ética la decisión de los casos en que es peligroso ú oportuno admitirlo.

(2) Por ejemplo, una bella figura que expresa un mal sentimiento. Así también puede producir el efecto de lo sublime un país desolado, nó por una causa física, sino por un Átila ó un Tamerlán.

(3) Como la fidelidad del soldado ó del esclavo llevada hasta el horrible extremo de ir en pos de la muerte para no sobrevivir al caudillo ó al dueño, lo cual nos conmueve sin que en manera alguna lo aprobemos.

(4) Como el denuedo y fuerza de voluntad que el conquistador dirige á fines ambiciosos en actos que admiramos y reprobamos al mismo tiempo. Para mayor claridad daremos el ejemplo de un objeto de inferior jerarquía (nó de belleza, sino de agradable estético). Nos admira la agilidad y valor con que un gimnasta ejecuta una suerte arriesgadísima, si por casualidad la presenciamos; pero reprobamos al mismo tiempo su temeridad á la cual pondríamos coto, si estuviese en nuestra mano.

des que lo acompañan (1). Además cuanto presenta *carácter típico y expresión* (vida), aunque no por esto es bello, lleva consigo un atractivo estético (2), mientras no se refiera á objetos tan visiblemente feos que repugnen á todo ánimo no pervertido.

II. Aunque para afirmar la belleza de un objeto el primer requisito es la existencia de este objeto, damos la calificación de bellas á *simples concepciones de nuestra mente* (3) y á ciertas *representaciones*, que no son la realidad (4), contentándonos con una verdad hipotética y atendiendo sólo á las armonías resultantes.

(1) Como un ánimo resuelto, abierto y franco, pero audaz é inconsiderado, que nos seduce y no estimamos.

(2) Como ciertas fiestas populares ó bien ciertos hechos históricos que nos interesan, las primeras por su animación y alegría, los segundos por los rasgos de carácter ó por los incidentes imprevistos; aunque reconocemos que habría algo que corregir en las primeras y fuera preferible que los segundos no hubiesen acontecido.

(3) Si no pudiésemos atribuir belleza á tales concepciones, resultaría que cuanto produjese el efecto de la belleza sería necesariamente real, y que el mejor criterio histórico sería el juicio estético; si se nos mostrase, por ejemplo, la pintura de un ave desconocida, en caso de que fuese bella, decidiríamos que no puede haber engaño en la pintura; y entre dos versiones de un hecho histórico la más bella sería necesariamente la verdadera. La posible divergencia entre la realidad y la belleza es de sentido común. Así decimos: «Esto no es sólo bello, sino también verdadero (real).» «El narrador ha embellecido el hecho que refiere.» Bossuet escribió en la portada de una obra de Mallebranche: *nova*, *pulchra*, *falsa*, señalando una divergencia entre el atractivo estético producido por el sistema allí expuesto y su correspondencia con la realidad de las cosas.

(4) También pertenecen, en efecto, á la categoría de verdad hipotética la mayor parte de medios empleados por el arte (una pintura representa una persona y un hecho que no son la misma pintura); pero es tanta la eficacia de dichos medios que pocos se niegan á sentir sus efectos: así al oir una música no hay quien se acuerde de si aquel conjunto artístico ofrece ó nó una realidad, respectivamente á los sentimientos que excita. Es verdad que alguna vez se nota la necesidad de pre-

A pesar de las innegables divergencias que acabamos de señalar, no es menos cierto que el juicio de lo bello exige siempre una bondad siquiera parcial y una verdad á lo menos hipotética, y que debemos poner en más alto lugar aquellas bellezas, por decirlo así, sólidas y macizas que se apoyan en la verdad real y en la bondad entera, únicas en que nuestro espíritu puede hallar completa satisfacción y reposo.

MODIFICACIONES INDIVIDUALES. I. (Relativas al temple de ánimo del que aprecia el objeto.) El temple de cada cual, combinado con la edad, el estado

paración para admitir la hipótesis: tál que por primera vez asiste á una representación dramática puede sentirse tentado á la risa por la extrañeza de que haya personas revestidas de un carácter que en realidad no les pertenece; pero el que está dotado de medianas propensiones estéticas, admite, por el contrario, todas las hipótesis necesarias para que se efectúe el hecho artístico.— Las proposiciones «la verdad y la belleza son idénticas,» «no hay belleza sin verdad,» no siempre se explican como es debido, y no siempre tiene el mismo valor la palabra «verdad.» En el famoso verso:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable,

que censura á los conceptistas, «verdad» significa naturalidad en la expresión de los afectos, como opuesta á lo afectado, á lo sutil, á lo exagerado. Horacio que daba á los poetas y pintores la facultad «quidlibet audendi,» se contentaba con una verdad (reproducción verosímil de lo real) aproximativa. Los filósofos que identifican la belleza con la verdad en todos los casos, entienden ó deben entender por aquella la verdad esencial. El enlace de la verdad y de la belleza no sólo ha debido ser establecido por la ciencia estética como una proposición exacta y de gran trascendencia, sino que debe tenerse presente en la aplicación para preferir la belleza apoyada en la realidad á las combinaciones cada vez más gratuitas á que se abandona una imaginación sin rienda; pero también es cierto que esta doctrina aplicada con excesivo rigor, acabaría por achicar la esfera de las artes: de los asuntos se pasaría á los elementos, de los elementos á la expresión, y casi se llegaría á no poder formar una nueva concepción ni usar de una expresión metafórica.

de alegría ó de tristeza, etc., ocasiona el que se prefieran las cualidades estéticas más suaves y delicadas ó las más severas y grandiosas, los objetos que se distinguen más por el orden ó por la vida, etc.

II. (Nacidas de la novedad.) Esta se limita á una relación del objeto con el individuo que lo contempla, y no puede ser, por consiguiente, una cualidad objetiva de la belleza, sino una condición para que la belleza produzca todo su efecto. Tal es en realidad, pues los objetos más bellos ó más grandes de la naturaleza, que, á fuer de limitados, no alcanzan una excelencia absoluta, no bastan á la larga á satisfacer las aspiraciones de nuestro ánimo. El objeto con que nos hallamos familiarizados en demasía, que hemos enlazado con nuestro estado habitual, no nos sorprende, no nos saca de nosotros mismos, pierde algo de su prestigio y de su magia. Sin embargo, es tanto el atractivo de las bellezas naturales y entre ellas de las de orden moral, que pronto, en especial si no abusamos de los goces estéticos, recobran su vivacidad y su frescura.

III. (Nacidas de la asociación de ideas.) Tampoco puede ser cualidad objetiva la asociación de ideas (un árbol es bello por su forma, nó porque hayamos reposado á su sombra), si bien es verdad que también influye, y no poco, en nuestras apreciaciones. Nuestros recuerdos personales, nuestras preferencias y aficiones son fuente común de efectos y de juicios que fácilmente confundimos con el sentimiento y el juicio de la belleza. Así en la apreciación de ésta debe distinguirse lo que es efecto de la misma y lo que depende de los elementos con que se presenta asociada, pues no de otro modo se consigue un juicio estético puro.*

II.—DE LA FACULTAD DE CONCEBIR NUEVAS BELLEZAS.

Hemos considerado al hombre en presencia de los objetos bellos, es decir, su potencia estética pasiva. Ahora debemos tratar de su potencia estética activa, es decir, de su facultad para concebir nuevas bellezas. Esta facultad, como derivada de nuestra naturaleza, existe, aunque en desigual grado, en todos los hombres, y por eso trataremos primeramente de la imaginación estética como facultad general; mas hay hombres dotados en grado superior de esta facultad, al mismo tiempo que de otras cualidades que les permiten realizar exteriormente sus concepciones estéticas: éstos son objeto del tratado del Artista.

1.—DE LA IMAGINACIÓN.

DENOMINACIONES, POSIBILIDAD Y MÓVIL DE LA FACULTAD DE COMPONER. La facultad que tiene el hombre de formar nuevas concepciones en general y en particular concepciones estéticas, además del nombre especial de imaginación ha recibido diferentes denominaciones: 1.° *Invención*, de *invenire* (trovar, en la edad media). Esta denominación es de gran trascendencia, pues una parte considerable de los conceptos de los hombres superiores consiste en ver, en descubrir lo que hay en la realidad y lo que los demás no ven ni descubren; mas es por otro lado insuficiente, como quiera que parece indicar que el hombre no pone nada de su parte. 2.° *Composición*. Esta denominación manifiesta que el hombre, después de haber tomado los elementos de la realidad, puede

formar un nuevo conjunto (un compuesto); es pues la más exacta, puesto que nos da á entender que el hombre sujeta los elementos que ha recibido de la realidad á una nueva unidad, que les da una forma (1). 3.° *Creación.* Denominación inexacta si se toma en sentido riguroso, pues el hombre no produce los materiales de sus concepciones, pero admisible en el sentido de que el hombre produce la forma del conjunto. Como el nombre de composición se aplica con frecuencia á concepciones de menos valía, para designar las concepciones estéticas más elevadas se usa con frecuencia de la palabra creación en su sentido limitado.

Ahora bien, ¿puede el hombre formar conceptos bellos diferentes de los objetos que le rodean?

El hombre no abarca ni conoce siquiera el conjunto de excelencias del universo, pero como ente de superior jerarquía á la de los objetos expuestos á sus miradas, *puede*, dentro de ciertos límites, *disponer de ellos y modificarlos.* Así por ejemplo, cuando tratamos de realizar un fin de utilidad, podemos destruir las formas menos regulares, si bien lozanas y necesarias á su desarrollo, que el árbol nos presenta, para dar á su tronco una superficie lisa acomodada á nuestro intento (como para construir una mesa). De la propia suerte podemos escoger entre las formas bellas que la realidad nos presenta, combinarlas y modificarlas para formar un nuevo compuesto, sujeto á la idea de lo bello y además á una idea particular que distingue un compuesto de otro.

Reconocida la posibilidad de formar nuevas composiciones bellas ¿cuál es el impulso, el móvil de nuestra naturaleza moral que á ello nos induce?

Llévanos á formar estos nuevos compuestos la sed de belleza que no se satisface con los objetos que tenemos

(1) Entiéndase la forma definitiva, pues las formas de las partes las toma de lo exterior, si bien á veces como en la música, en el estado más elemental, y, si así vale decirlo, en estado de átomos.

al rededor, *la tendencia á un más allá* que se presiente y se entrevé y que tratamos de realizar con elementos del mismo mundo que conocemos, ya porque amamos la belleza de estos elementos, ya porque son los únicos puestos á nuestro alcance. Fuera de las bellas artes, nótase particularmente la misma tendencia en las concepciones producidas por el recuerdo y por la esperanza que idealizan lo pasado y lo porvenir de nuestra vida, y que en su mayor pureza y elevación son el sentimiento de la nobleza de nuestro origen y de nuestro destino.

DE LA IMAGINACIÓN Ó FACULTAD DE COMPONER EN GENERAL. — ELEMENTOS Ó MATERIALES. No solamente recordamos que hemos tenido tal ó cual *percepción, sensación ó sentimiento*, sino que en cierta manera *los reproducimos*, es decir, nos los representamos. Entre estas reproducciones ó representaciones son las más comunes y distintas las que se refieren al sentido de la vista, las más propiamente llamadas *imágenes;* y aun para facilitar ó apoyar muchas representaciones de otras clases, acudimos á imágenes visuales, más ó menos determinadas (así asociamos el color oscuro con el recuerdo de un día triste); pero también nos representamos los sonidos, las sensaciones de los otros sentidos y los placeres y dolores internos físicos y morales: al pensar, por ejemplo, en un bosque, no tan sólo nos figuramos la forma de los árboles, sino también el rumor de las ramas, la frescura del ambiente y el descanso corporal y sosiego moral que pudo granjearnos. Suele llamarse imaginación la mayor suma y la mayor viveza de tales representaciones, pero éstos no son sino elementos de la imaginación, ó sea, de la facultad de componer.

OPERACIONES. Esta facultad en general no sólo se extiende á *la agregación de dos objetos distintos*, sino á *la de las partes ó cualidades de los objetos* (león alado, sirena, caballo azul). La facultad de componer, no ya la imaginación propiamente dicha, puede tomar por elementos, no sólo las representaciones de objetos físicos y

morales, sino también cuanto puede hacerse ó pensarse.

Principio. En la composición debe presidir un *principio*, un motivo; este puede ser de *utilidad* (una cabaña, un buque), ó bien de placer (un plan de comida ó de viaje), *ó derivado de otra cualquiera dirección de la actividad humana* (plan de campaña, utopia política, sistema filosófico, etc.)

Á veces determina la composición un *sentimiento;* así la amistad hacia una persona mueve naturalmente á atribuirle acciones que la honran, mientras la aversión puede inducir á que injustamente se supongan acciones poco laudables. Son muy comunes las construcciones imaginarias causadas por un deseo en las personas inclinadas, según la expresión vulgar, á hacer castillos en el aire, ó bien por el temor en las pusilánimes y medrosas. En este sentido se llama hombre de imaginación al que, propenso á figurarse todo lo posible sin calcular lo más probable, se atiene á la combinación que por un motivo afectivo prefiere; así como el hombre de buen juicio deduce de los datos que posee, cuál es la combinación más probable, ó bien, si está dotado de la facultad de componer, sabe escoger acertadamente entre las combinaciones que ésta le propone.

En razón de su principio afectivo las composiciones determinadas por un sentimiento particular, aunque distintas de las movidas por el sentimiento de lo bello, ofrecen con éstas mayor analogía que aquellas en que preside un principio puramente intelectual; á más de que las obras estéticas que manifiestan directamente el alma del artista contienen también sentimientos particulares (piedad, amistad, etc.), y aun en las demás los hay también, al menos hipotéticamente, adoptados por el artista (como cuando en la poesía dramática atribuye este ó aquel sentimiento á un personaje).

DE LA IMAGINACIÓN ESTÉTICA. *Las composiciones estéticas son las movidas por el sentimiento que corresponde á la idea de lo bello.*

Aun sin composición existen reproducciones idealizadas, como quiera que en estas nos representamos á veces únicamente los rasgos ó elementos que contribuyen á la belleza y prescindimos de los demás.

Para la composición estética idealizadora *tomamos de los objetos reales las formas que constituyen la belleza, las modificamos y las combinamos.* Guíanos en esta operación la *idea de la belleza*, como norma efectiva aunque invisible á que se sujetan nuestras concepciones estéticas; si bien por ser una idea indeterminada y que sólo se nos manifiesta por la tendencia que nos impele, y por su efecto en las concepciones, pasa inadvertida por la mayor parte de los hombres, sin exceptuar en manera alguna á los artistas. Y ciertamente, esta idea no es una definición, como la que enseña al geómetra la manera de trazar la circunferencia, y por otra parte en cuanto obra en una concepción determinada, se reviste de imágenes más ó menos distintas. Lo que sí se advierte plenamente es *el sentimiento* que vivifica esta operación, ó sea, el sentimiento de la belleza en estado activo, es decir, confundido con el placer de la composición.

Al mismo tiempo que idealizamos en el sentido de la belleza, idealizamos también *en el sentido de las formas naturales manifestativas;* pues yendo en pos de la concepción del objeto más excelente, buscamos el mayor carácter y la mayor expresión que puede ofrecernos.

La idealización busca pues un *tipo*, un modelo completo del género y del estado que corresponde al objeto, y reune (nó por una elección separada y laboriosa, sino por un procedimiento intuitivo) todo lo que conduce á este propósito, y aparta cuanto le es indiferente ó contrario. El problema de la idealización puede reducirse á estos términos: hallar la mayor belleza con el mayor carácter y mayor expresión que pueden proporcionarse y unirse, ó lo que es lo mismo, *reunir todos los rasgos de valor estético*, es decir, los bellos, característicos y expresivos.

En la idea de carácter y de expresión van comprendidas todas las intenciones particulares que presiden á la composición, es decir, los pensamientos que dan unidad á la concepción y distinguen una concepción de otra, aunque todas las concepciones de que ahora se trata convengan en estar sujetas á la idea de lo bello. En una concepción estética, además de la idea de lo bello preside, por ejemplo, la idea de amor paternal que se representa en tal ó cual situación determinada. De esta suerte en tales concepciones, como también en muchos hechos de la vida real, hay una *idea contenida en un caso particular*. La idea de amor patrio está contenida en un acto de sacrificio personal á la patria, la de remuneración en un caso en que se ve la virtud premiada, etc. Las ideas se realizan en sus efectos y consecuencias (1).

El acto de la imaginación que acabamos de considerar y que es el más genuino y frecuente, toma elementos de lo externo y los combina y modifica conforme á la idea de lo bello y á determinadas ideas que los mismos objetos han dispertado. Base de la representación en este caso es la imagen que nuestro espíritu modifica.

Mas el punto de partida puede ser una idea, como por ejemplo, si llevados de un concepto de amor paternal, buscamos en lo exterior objetos que lo realicen, para formar una representación que en apariencia no se distinguirá de las que hasta ahora hemos examinado.

En uno y otro caso puede observarse que la imaginación es una facultad que participa de lo espiritual y de lo sensible y que facilita el tránsito de uno á otro orden de objetos (2).

(1) En la poesía heroica de la edad media los hechos caballerescos eran la representación de los principios ó de las aspiraciones de la caballería. En nuestros días se ha intentado dar realización estética hasta á las operaciones mercantiles, por sus efectos en los caracteres, en la situación de las familias, etc.

(2) Hemos considerado la imaginación en su estado de

DE LOS CONCEPTOS TRÓPICOS. El lenguaje trópico ó traslaticio demuestra también el poder de la imaginación para unir el mundo interno y el de los objetos exteriores. Es verdad que hay traslaciones de lo físico á lo físico (el tronco como parte del cuerpo humano, cien velas por cien barcos), pero son más comunes é importantes las que van de nuestros actos interiores á lo físico ó de lo físico á cualidades ó actos humanos.

¿En qué se funda este poder de traslación? En primer lugar y *objetivamente* en las *analogías* que presentan los seres de la creación, aunque de órdenes diversos. Así, por ejemplo, tanto en el mundo moral é intelectual como en el físico hay relaciones de causa y efecto: un árbol es causa de frutos, un estado mental es causa de resultados prácticos: así pueden atribuirse cualidades del árbol al estado mental. El fuego obra con vivacidad y fuerza, un sentimiento ejerce sus efectos con igual eficacia; así pueden atribuirse al sentimiento cualidades del fuego. El mensajero precede y anuncia á otra persona, un fenómeno de la naturaleza precede á otro y es signo seguro de su inmediata aparición: así se atribuye al fenómeno el acto del mensajero.

Luego y *subjetivamente la imaginación*, que tiende á reunir y á combinar, á diferencia del entendimiento que distingue y separa, *descubre estas analogías* en los objetos (de cuyas imágenes guarda un depósito la memoria), y forma un compuesto de lo físico y de lo intelectual ó moral.

TRASLACIÓN DE INTELECTUAL Ó MORAL Á SENSIBLE. Nuestros conceptos intelectuales tienen un lenguaje propio, que es el lenguaje lógico. De él usamos cuando deci-

mayor actividad, pero hay también una imaginación en cierto sentido pasiva que es aquella que refleja los actos de la imaginación ajena, la que ejercitan, por ejemplo, en un lector las composiciones de Homero. Debe notarse finalmente que algunas veces se usa la palabra fantasía en el propio sentido que imaginación, si bien aquella suele reservarse para la producción de compuestos arbitrarios y caprichosos.

mos: «la sabiduría da buenos resultados;» pero la imaginación ofrece una manifestación tomada de los objetos físicos y decimos: «la sabiduría produce buenos frutos.»

Los actos morales que también pueden reducirse á concepto intelectual (v. gr., siento mucho dolor), tienen su lenguaje propio, en las modificaciones de la fisonomía, en la forma exclamativa del lenguaje, como cuando decimos: ¡cuánto padezco!; pero la imaginación acude al auxilio del sentimiento para darle una manifestación eficaz tomada de los objetos exteriores: «el dolor me abrasa.»

TRASLACIÓN DE LO FÍSICO Á LO MORAL. Efectúase esta cuando atribuímos á un objeto del mundo inanimado una cualidad del mundo moral que aquel nos parece expresar (modesta violeta) ó bien un acto humano (la aurora anuncia ó es mensajera del sol) (1).

Esta personificación llega á su colmo, cuando no se ciñe á una analogía fugaz, sino que atribuye una existencia personal á estos objetos (la Aurora, un Río, etc.) (2). Hay también la TRASLACIÓN DE INTELECTUAL Á MORAL, como la personificación de la Memoria, de la Ambición, etc.

Así los conceptos trópicos son hijos de la imaginación, no menos que las concepciones idealizadas; unos y otras pueden llamarse *conceptos estéticos* para distinguirlos de los puramente *lógicos* ó intelectuales.

Los conceptos lógicos, fundados en la apreciación exacta, de las cosas, fijan y circunscriben la idea; los

(1) La misma forma de las proposiciones que traducen nuestros juicios, en que atribuímos una acción al sujeto, aunque inanimado (ya sale la aurora), parece contener un germen de esta traslación.

(2) Como esto se enlaza con la mitología, observaremos que en la formación de esta hallamos tres grados: 1.º la atribución de una cualidad moral á un objeto físico ó á una idea; la aurora anuncia el sol; 2.º la atribución de existencia personal á los mismos objetos: la Aurora considerada como una persona efectiva; 3.º la divinización de esta persona de que nace la idolatría.

estéticos, fundados en las operaciones de la imaginación, nos trasladan de lo espiritual á lo físico, de lo físico á lo espiritual, sensibilizan lo invisible y dan alma á lo visible, y aunando objetos de índole diversa, nos abren ilimitadas perspectivas. Si decimos: «la juventud es la edad más feliz de la vida,» sabemos á punto fijo lo que intentamos significar; diciendo «la juventud es la primavera de la vida,» asociamos á la idea de juventud las variadas representaciones de frescura, fecundidad, luz y perfumes propios de la primavera.

Los conceptos lógicos pertenecen á la ciencia, los estéticos al habla natural y á las artes. En la vida común se van limitando á medida que prepondera el cultivo científico.

2.—DEL ARTISTA (1).

El artista forma sus concepciones dirigiéndolas á la producción de obras bellas ó artísticas, de suerte que sólo al compositor de éstas le compete aquel nombre.

CUALIDADES DEL ARTISTA. La facultad de imaginar composiciones recorre una escala inmensa, y así es que se llama artista, tanto al que imagina y dibuja un simple ornato, produce una poesía ligerísima ó inventa una melodía de regular mérito, como al que lleva á cabo una importante composición musical ó pictórica, no menos que al autor de la Ilíada ó de la Divina Comedia. Demuestra esta simple observación cuán

(1) Hablamos del artista antes que de las composiciones artísticas, como se habla de las cualidades del orador ó del historiador antes que de las composiciones oratorias ó históricas: consideramos, por decirlo así, el soldado dispuesto para la pelea. El tratado del Artista, complemento del de la imaginación, pertenece á la parte subjetiva, si bien tiene ya los ojos puestos en la objetiva artística.

diversas pueden ser la suma y la importancia de los elementos que entran en la composición artística y por consiguiente las facultades que el compositor necesita. Aquí consideramos el máximum de estas facultades, tales como las requieren principalmente las obras poéticas de mayor empeño y trascendencia.

La facultad distintiva del artista es una *imaginación estética poderosa y fecunda* (1). Esta facultad necesita de los elementos que le suministra la memoria representativa, y no puede obrar exteriormente, ó sea, producir obras artísticas sin el talento de la ejecución. De suerte que estas dos cualidades, aunque al parecer más humildes y aunque puestas al servicio de la imaginación estética, son de todo punto indispensables al artista.

MEMORIA. La facultad de componer no puede obrar sin elementos de composición, los cuales consisten en un rico depósito de materiales debido á la observación continua del mundo físico y moral y conservado por la memoria. Todos los aspectos estéticos de la naturaleza y de la vida humana se graban en el espíritu del artista, que en el momento de la creación evoca los que convienen á su intento y les da unidad y consistencia. El caudal del artista no debe consistir en un acopio inerte é indigesto ni ser de una naturaleza distinta de la del mismo arte (como, por ejemplo, noticias curiosas, pero sin valor estético, fórmulas puramente abstractas, investigaciones gramaticales, etc.). Tampoco la memoria, puesta al servicio de la imaginación ó á veces de las otras facultades, debe hacer ostentación de su riqueza.

TALENTO DE EJECUCIÓN. El artista debe poseer la facultad de ejecución exterior, ó sea, el talento técnico: la aptitud para pintar, versificar, etc., aptitud nativa que debe alimentarse y cultivarse («nulla dies sine li-

(1) Esta última cualidad es la que se llama *inventiva*, es decir, riqueza de invenciones (composiciones ó en general conceptos estéticos).

nea,» decía Rafael). Así como los pensamientos del artista deben tomar una dirección estética, las ideas estéticas deben tender á ser realizadas en el arte. Sin la realización y sin la realización bella no hay arte.

Además de la imaginación estética servida por la memoria y el talento de ejecución, deben acompañar al artista nobilísimas cualidades que la fecundan (1) y que designamos con el nombre de facultades morales é intelectuales.

Facultades morales. Las primeras comprenden *el espíritu ético y la sensibilidad.* El espíritu ético unido al amor de lo bello constituye el verdadero tipo del artista. En el amor al bien, inherente á su alma, debe buscarse el origen del carácter ético, es decir, de la moralidad de las obras artísticas. Sin él les será negada la fuente de la verdadera belleza moral, que produce á su vez las más exquisitas bellezas artísticas, y dejarán de estar enlazadas con los grandes principios éticos, de que reciben buena parte de su grandeza estética y toda su importancia social.—A más del sentimiento de lo bello, fuente de las composiciones estéticas, y de la facultad de imaginar sentimientos, que es como una sensibilidad hipotética inherente á la imaginación y dependiente de sus concepciones, reclama el arte la sensibilidad entendida en el sentido general y genuino; pues para retratar los afectos humanos, para acertar, por decirlo así, con su verdadero acento, es preciso que el artista los haya sentido ó sea capaz de sentirlos.

Facultades intelectuales. Fácil es exagerar ó deprimir la intervención que compete á estas facultades en el arte, el cual, si en ciertas épocas se ha considerado como una habilidad mecánica, en el día se mira por algunos como engendro de la meditación filosófica. *El artista se distingue esencialmente del filósofo: éste busca leyes*

(1) Sobre los actos de la sensibilidad y del entendimiento recaen las operaciones de la imaginación: aquellas son la materia (oro ó barro) á que la última da forma.

generales, *aquél representaciones concretas y vivientes.* Si bien con mayor profundidad y delicadeza, el artista ve los objetos con los ojos del hombre en general, sin mediar aparato ninguno científico, con los instintos nativos del género humano, nó al través de abstracciones ó de generalizaciones; nunca pierde de vista lo determinado, lo individual, la expresión sensible y animada. Los más sencillos accidentes de la naturaleza, el color de una hoja, el juego de dos sonidos, una facción fisionómica, una actitud tienen para el arte suma importancia; cualesquiera que sean las ideas que éste exprese, las reviste de su lenguaje propio, y puede haber artistas que no sepan expresarlas por medio de otro lenguaje.

Mas, por otra parte, el hombre siempre ve algo más que las meras apariencias, y residen ya en nuestro entendimiento la misma *idea de lo bello* y la *posibilidad de reconocer el valor de las formas manifestativas* y de distinguir en ellas lo esencial de lo accidental. A más de que en toda composición que no sea una simple aglomeración de imágenes preside una *idea determinada*, es decir, un acto del entendimiento.

Obra también éste, tanto en la manera de componer como de ejecutar la obra artística; pues á pesar del proceder intuitivo de la imaginación, debe atribuirse un oficio á la *reflexión* que compara una parte con otra, estima cuáles medios son más adaptados al fin, escoge y coordina.

Aun considerando en sí mismos los *elementos de la composición*, se reconocerá la importancia de la parte intelectual. El artista debe conocer lo que valen y cómo se relacionan los diferentes objetos, ya de orden físico (así, por ejemplo, sin tener el conocimiento científico de un agrónomo deberá comprender los oficios y usos de un instrumento de agricultura que menciona en sus descripciones), ya del orden moral (conocimiento del corazón humano).

Además el artista puede concebir *bellezas en que domina el carácter intelectual;* y aunque tan sólo la poe-

sía es capaz de mantenerlas en la esfera de la generalización, también otras artes (la pintura, la escultura y aun la arquitectura) las manifiestan valiéndose de símbolos, que suponen actos intelectuales. Finalmente aunque por medio de iluminaciones súbitas y no de deducciones laboriosas, al través de imágenes diáfanas y en alas del sentimiento, se eleva el arte á las regiones que lindan con lo espiritual y lo invisible.

En suma el artista no queda reducido á la condición de un hombre mutilado en quien las facultades intelectuales permanecen inertes, y al mismo tiempo que de creador puede preciarse de pensador, si bien la última cualidad debe permanecer embebida en sus facultades estéticas.

EDUCACIÓN DEL ARTISTA. La educación del artista comprende:

I. *Estudio del mundo físico y moral.* El artista debe observar de continuo la naturaleza y la vida humana, recordando con amor sus más interesantes aspectos, y sin perder tampoco de vista la aplicación de lo que la naturaleza le enseña al arte particular que cultiva.

II. *Estudio de los modelos.* Los modelos despertarán eficacísimamente el sentimiento de lo bello y le amaestrarán para la ejecución. En este estudio debe atenderse en primer lugar á los modelos de primer orden (artes griegas, arquitectura gótica, Rafael, etc.), y luego á los más adecuados al talento del artista y al género cuyo cultivo se propone. La adopción de una buena escuela guiará al artista como por la mano, le evitará mil tanteos é incertidumbres en el aprendizaje y luego incongruentes mezcolanzas, con tal que sepa distinguir lo que es esencial á la belleza de lo que es propio de tal época ó de tal persona, y que apoyado en dicha escuela tome después su ingenio el vuelo conveniente. Si el estudio de la naturaleza es necesario para la parte real que deben ofrecer las artes, el de los modelos educa las tendencias ideales del artista.

III. *Estudio de la parte técnica.* Éste es requisito indispensable para dominar los medios de la manifestación estética del pensamiento, sin que por esto se le dé tanta importancia que se llegue á preferir al fin estos medios.

IV. *Estudio de la teoría del arte.* Épocas ha habido en que los artistas se han formado más bien por instinto é imitación que por ideas generales; pero desde el punto que éstas han sido formuladas y reducidas á sistema, el que cultiva un arte bello hallará en ellas un auxiliar y una guía, mientras no se entregue de tal modo á su estudio que salga más apto para la especulación que para la práctica.

V. *Cultivo de la parte moral.* El artista debe cultivar el juicio y el sentimiento éticos y estéticos y además la sensibilidad general (1), proponiéndose no tanto sentir mucho, como sentir bien.

VI. *Cultivo intelectual.* En los tiempos en que la ciencia y el arte andaban poco menos que confundidos, los artistas, cuyas composiciones ofrecen conceptos, si bien sensibilizados, enlazados con el mundo intelectual, procuraban extender la esfera de sus ideas, consultando la experiencia de los ancianos ó estudiando las lecciones de los hombres más doctos.

Mas cuando la ciencia ha seguido una senda separada de la del arte y se ha extendido por campos dilatadísimos, ha cambiado también la situación del artista. No ofrece dificultad el que haya habido artistas (Leonardo de Vinci, por ejemplo), que á la vez sobresaliesen en el arte y en la ciencia, como dotados de dos aptitudes diferentes; ni tampoco el que la parte técnica de algún arte (la perspectiva en pintura, la instrumentación en la música) se haya perfeccionado á efecto de los adelantos científicos.

Aun prescindiendo de la parte técnica, el artista debe buscar un cultivo intelectual bien dirigido, que le realzará como hombre y enriquecerá sus facultades estéticas,

(1) V. pág. 83.

cuidando de fijar especialmente la atención en lo que es más aplicable á la producción artística. Debe formarse en especial un fondo de sana filosofía.

Hay, por otro lado, obras artísticas que descubren en su autor un sabio, al mismo tiempo que un artista (las de Dante, Milton, algunas de Calderón), lo que exigía por otra parte la índole de los asuntos sobre que versan; ciertas ideas simbolizadas por las artes (como, por ejemplo, en los frescos de Rafael) muestran que el artista las concibió intelectualmente antes de realizarlas de una manera estética, de lo cual se deduce que en ciertos casos y con cierta medida el arte debe pedir auxilio á la ciencia. A esto se ha de añadir que en una época como la nuestra, en que domina la dirección intelectual, deben necesariamente participar de ella las mismas artes.

No obstante, por punto general, podemos afirmar que el arte y la ciencia son cosas bien diferentes; que no debe buscarse, como primera cualidad de las obras artísticas un valor debido á la ciencia (1), sino un valor estético (comprensivo, si es mucho, de grandes é interesantes conceptos); que la preponderancia del cultivo intelectual pudiera con suma facilidad ahogar el sentimiento de lo bello, y que algunos de los servicios que la ciencia presta al arte son sólo accidentales ó aparentes. Así, por ejemplo, los estudios botánicos podrán dar al poeta ó al pintor el conocimiento de los nombres y de las formas de las flores, pero este conocimiento pudiera adquirirse más sencillamente por la familiaridad con las mismas plantas que puede tener un hombre rústico.

Lo que mayormente debe buscarse en la educación

(1) Las obras homéricas, en las cuales se hallan noticias históricas de la mitología, arquitectura, arte militar, medicina, etc. de su época, descubren mucho *saber*, debido á la observación, nó *ciencia* propiamente dicha, es decir, un cuerpo sistemático de doctrina.

del artista es el equilibrio de sus elementos; pues nada más nocivo que una educación á medias y desproporcionada, exuberante en algunos puntos y en otros escasa é incompleta. La educación sencilla de los antiguos artistas daba buenos resultados por razón de este mismo equilibrio y armonía.

DEL GENIO Y DE LA INSPIRACIÓN. El genio (ingenio superior) (1) artístico se compone de *la imaginación* y de *las facultades morales é intelectuales, poseídas en alto grado, puestas en conveniente equilibrio y enlazadas en un todo único*, que se distingue por los siguientes atributos: 1.° por ser un don natural, una disposición nativa, una vocación; 2.° por un poder en las concepciones que llega á la intuición, á una especie de adivinación de lo que los demás hombres no verían, ó alcanzarían tan sólo después de mil tentativas y afanes; 3.° por una fisonomía individual que del genio pasa á sus productos, los cuales forman como una especie distinta de las demás obras de su clase (2). En el genio no artístico, como en el oratorio, histórico, científico, guerrero, etc., se halla también la posesión nativa de grandes facultades y el poder de intuición.

Por oposición á la palabra genio, llámase *talento* en bellas artes la *facultad de remedar las obras del primero*, la habilidad exterior y técnica unida á cierto conocimiento de los medios y efectos artísticos necesarios

(1) Creemos necesaria la admisión de la palabra «genio». En cuanto á la de «ingenio» que consideramos como designativa de las cualidades artísticas inferiores al genio, se usa á veces, y especialmente su derivado «ingenioso,» en el sentido, por lo común favorable, de cierta habilidad ó travesura de espíritu.

(2) Aunque los hombres de todo punto extraordinarios, á quienes se da el nombre de genios, reunan las mismas facultades fundamentales, éstas se distinguen por cualidades y direcciones secundarias, de donde nace la diversidad de cada una de ellas y de su conjunto.

para el completo dominio del arte, pero que por sí solos no pueden producir la verdadera belleza. Tal es Mengs con respecto á Rafael, Monti con respecto á Dante á quien imitó con destreza (1); de tal se califica á Mercadante con respecto á Mozart y á Rossini, y pueden calificarse algunos poetas (Delavigne, Martínez de la Rosa) con respecto á ingenios de nuestros días, entre los cuales ha de decir la posteridad si alguno merece el título de genio (2).

La inspiración artística es el *genio* (ó las cualidades artísticas poseídas en menor grado) *puesto en actividad;* es el calor de la producción. Desde el momento en que divisa el artista los delineamientos todavía confusos de

(1) Tomamos este ejemplo de un escrito de D. J. Llausás acerca de la moderna literatura italiana.

(2) Pudiéramos también citar al P. González y á Meléndez, á lo menos, como imitadores de León. No se ha de entender que los artistas á quienes sólo se concede talento estén absolutamente desposeídos de las cualidades que, cuando existen en alto grado, constituyen el genio, y en grados inferiores, el ingenio; pues si así fuese, sus obras carecerían de toda vida y ningún efecto producirían. Según un parecer autorizado, éste es el caso de Mengs, pero nó lo general: antes bien puede observarse que los talentos, en algún momento más feliz y en un asunto ó en un género adecuado á sus facultades, alcanzan la verdadera belleza (como Martínez de la Rosa en su epístola al duque de Frías y en alguna otra poesía suelta, y hasta cierto punto en la «Conjuración de Venecia»). Por el contrario, el genio ó el ingenio no inspirados, que se empeñan en componer, se ven reducidos á valerse de los recursos exteriores que caracterizan al talento. Es también de observar que hay poetas dotados de muy buenas cualidades, de tendencias ideales, de sentimiento general y hasta de sentimiento de lo bello, pero que carecen del don de formar concepciones estéticas originales y vivientes: tal nos parece ser el caso del más amable escritor italiano moderno (Silvio Pellico), que dice de sí mismo: «He sentido la belleza, pero no la he realizado,» y con justicia, á nuestro ver, respectivamente á sus obras poéticas, por otra parte tan dignas de lectura y de estima, nó á una obra suya prosaica, en que se cifra su mayor título de gloria.

la obra, hasta el de la ejecución completa, le impele á realizarla un vivo amor hacia el asunto y su realización artística, amor no siempre exento de intermitencias y de la necesidad de algún esfuerzo, pero que no puede degenerar en tibieza (1).

ORIGINALIDAD Y ESTILO. La fisonomía especial de la obra artística proviene de que sea original, es decir, *verdadera concepción del artista;* para lo cual es necesario que tanto el pensamiento ó idea fundamental de la obra como todos los medios de realizarla se hayan convertido en substancia propia suya, hayan penetrado en todos los senos de su espíritu y se hayan fundido con las representaciones de su imaginación (2). En una palabra, debe realizar el pensamiento con toda la plenitud de sus facultades, debe ser *él* quien lo exprese. Se opone á la originalidad la imitación, es decir, la simple reproducción exteríor de los caracteres de otra obra; mas nó el que el artista haya sido educado por modelos anteriores (como por necesidad sucede), y que conserve huellas de esta educación; pues por más que emplee un lenguaje debido á otros en parte, si dice algo suyo, lo dirá de un modo propio suyo. Adviértase además que lo que del artista debe pasar á su obra es la fisonomía

(1) Dejando aparte la inspiración fundamental producida por el amor á un asunto y los que sólo son hábitos individuales y caprichosos de un artista determinado, la actividad estética se excita por el espectáculo de las bellezas naturales, por los efectos de una obra de arte, aunque éste sea distinto del que se cultiva, por el cambio de objetos, etc.—Aunque la inspiración no se fuerza, el trabajo la excita ó la prepara, y no de otro modo pudieran llevarse á cabo obras de grande labor y empeño.

(2) Así un artista que intente tratar asuntos nuevos para él, no obtendrá buen resultado si no se hallan acordes con ellos sus concepciones habituales, las prácticas de su estilo, etc. No hablamos de los casos extraordinarios en que un nuevo sentimiento embarga poderosamente el alma del artista, y renueva, por decirlo así, su imaginación y su entendimiento.

de su genio, nó elementos mezquinos de su personalidad (un modo de ver determinados objetos puramente individual, aficiones caprichosas, recuerdos personales sin valor para los demás hombres).

Esta fisonomía distingue de las ajenas, las obras de un mismo autor, hermanas á la vez parecidas y diferentes:

Facies non omnibus una
Nec diversa tamen qualem decet esse sororum.

Por otra parte las obras artísticas, á pesar de su naturaleza individual, están emparentadas con otras por vínculos de nación, de gusto, de género, de asunto, etc., lo cual constituye las diferentes escuelas.

El modo particular de cada escuela y el individual de cada artista en la disposición del asunto y la ejecución exterior constituye los *estilos.*

El artista debe tener, ó por mejor decir *tiene,* cuando posee las facultades necesarias y éstas obran de lleno, su *estilo propio,* sello exterior de las cualidades de su ingenio.

Mas el estilo no ha de convertirse en *manera*, que es la indebida repetición de unos mismos medios, nacida de la rutina (si se aplican, por ejemplo, ciertos elementos propios de un asunto á un asunto diverso), de la pereza (por descuido de los estudios necesarios, por prescindir de los modelos naturales) ó de la falta de inspiración (si el artista obra sólo por cálculo, si se vale de medios antes felizmente usados por otro ó por él mismo, pero que no nacen de la realización viviente del asunto) (1).

(1) Úsanse á veces promiscuamente las palabras manera y convencional; pero la primera se aplica más bien á la ejecución exterior y la segunda á la concepción general (v. gr. la de la poesía bucólica moderna). Úsase también alguna vez la palabra manera en sentido favorable ó indiferente como sinónima de estilo.

Los artistas consumados saben evitar el amaneramiento, sin que para ello se vean obligados en cada obra á inventar todos los medios de ejecución y á descuidar lo principal por lo accesorio (1).

(1) Puede observarse que á veces las obras de un autor primerizo (cuando ha adquirido ya el dominio de sus cualidades), se hallan más exentas de manera que las que con menos preparación ha compuesto más tarde; mientras en éstas se reconoce mayor facilidad y soltura, mayor maestría en el conjunto.

TERCERA PARTE.

Estética objetiva artística.

Pasamos á hablar de la realización de las concepciones bellas que el hombre efectúa por medio de los objetos exteriores. Esta última parte de la Teoría estética comprenderá tres tratados: I. De la obra artística; II. De las formas del arte; III. De las reglas artísticas.

I.—DE LA OBRA ARTÍSTICA.

I.—NATURALEZA Y FIN DEL ARTE.

DEFINICIÓN. El arte es la *realización de la belleza por el hombre.*

En esta realización el hombre presenta ó bien las bellezas superiores cuyo conocimiento le ha sido comunicado, ó bien la belleza natural modificada por sus propias tendencias ideales, ó bien, en géneros especiales, la simple belleza natural (1).

La palabra *arte* en oposición á *ciencia*, que es el conocimiento especulativo, designa en general la produc-

(1) En este sentido se ha dado la división del arte en intuitivo, ideal y real.

ción de obras de cualquiera clase (1); así hay artes bellas y artes útiles. Aquí usamos dicha palabra por el complexo de las bellas artes.

En este sentido se llaman obras de arte todas aquellas en que el hombre realiza la belleza, aunque se deban únicamente á la inspiración natural. Mas aun en materias estéticas se emplea á menudo la misma palabra para indicar los recursos de reflexión, de estudio, de ejercicio, que los artistas añaden á los medios dictados por la naturaleza (2).

La obra de arte ha de ser *bella*, y como tal, hija de un acto espontáneo; *producto de la inspiración*, ó sea, del amor á la realización estética de un asunto. Con la espontaneidad de la imaginación, necesaria á la producción de lo bello, no se avienen ni la reflexión fría, ni el trabajo impuesto ó forzado.

Al mismo tiempo la obra del arte ha de ser *buena*. Como todos los productos del hombre *ha de contribuir* á su manera *al triunfo del bien*, al orden universal.

Si el hombre no percibiera los efectos de lo bello sino cuando va unido á lo bueno, las dos prescripciones que acabamos de sentar serían idénticas; mas no siempre sucede así por los motivos que expusimos al tratar de las modificaciones subjetivas del juicio de la belleza con respecto á los objetos morales. Así no es cierto, como algunos parecen suponer, que buscando lo bello se halle indefectiblemente lo bueno.

Si la obra artística se compusiese de elementos indife-

(1) Por eso se da la definición: «el arte es una colección de reglas para hacer alguna cosa bien.» Esta definición es más aplicable al arte útil que al arte bello (en todo caso debería decirse: «una colección de reglas que auxilian para hacer una cosa bien), á más de que el arte designa aquí nó un tratado preceptivo, sino las mismas producciones artísticas, el mundo de las artes.

(2) Lo último pudiera llamarse con nuestros antiguos artificio, si no se diera á este vocablo el valor de abuso ó exceso de arte.

rentes, como puede suceder en un ornato, en las formas arquitectónicas, en una composición musical sin sentido determinado, y aun en una combinación de actos sin valor ético reunidos para producir un efecto fantástico ó cómico, no siendo otro el resultado que el que se deriva del juego, de la armonía de estos elementos, nos daría el placer puro y sin mezcla de la belleza, y por consiguiente sería buena, mientras de ella se hiciese buen uso. Los partidarios de la independencia absoluta del arte sólo pueden fundarse en el supuesto inexacto de que la obra artística produce siempre efectos exclusivamente estéticos, es decir, que el espectador se mantiene de todo punto desinteresado con respecto al valor del contenido, y sólo percibe la armonía de los elementos.

Pero la obra artística nos comunica las más veces ideas determinadas, este ó aquel sentimiento: se respira en ella un aliento saludable ó nocivo y la anima un espíritu bueno ó malo. Buenas han de ser pues las ideas, los sentimientos y el espíritu que del alma del artista pasen al espectador ú oyente.

El arte obra sobre todo por medio del sentimiento, y á sus efectos se ha de atender de una manera particular. El amor á la belleza del bien, la armonía y la elevación del alma son sus frutos más naturales y más eficaces.

La unión de los efectos de la belleza y de la bondad que se echa de menos en no pocas obras del arte, nace sin esfuerzo de dos principios, subjetivo el primero y objetivo el segundo, cuales son la buena disposición del alma del artista avezada al amor de lo bueno y las naturales consecuencias de la identidad objetiva entre lo bueno y lo bello. La belleza moral que es la más elevada y á que se reduce la misma belleza física, bebe en la fuente de lo bueno y se alimenta de sentimientos enlazados con los grandes principios religiosos, sociales y de familia.

En ciertas clases de asuntos artísticos (v. gr., en los de la poesía épica ó dramática) existen elementos que

considerados aisladamente son menos buenos ó decididamente malos: elementos que se admiten con tal que contribuyan á la bondad del todo. En este punto tiene el arte alguna latitud cuyos límites toca determinar á la ciencia ética. No basta, por ejemplo, que de una obra se deduzca una lección de escarmiento, si ésta se obtiene á costa de escenas corruptoras en el decurso de la obra.

OBJETO DEL ARTE. Sea cual fuere el objeto inmediato de la obra artística, ha de sujetarse á la ley prescrita: ha de ser bella y buena.

Fuera del caso en que sus elementos carecen de valor ético, se ofrecen los siguientes:

I. El artista animado á la vez del amor á lo bello y á lo bueno *no tiene otro objeto inmediato que producir una obra artística,* que realizar un asunto escogido por sus ventajas estéticas.

II. Otras veces mueve al artista *un principio especial*, le embarga un sentimiento determinado (piedad, amistad, etc.) que quiere exponer, ó bien escoge un hecho por su sentido religioso, nacional, ético ó filosófico. El principio contenido en el sentimiento ó el hecho tiene entonces el principal interés para el artista; su objeto inmediato no es sólo hacer una cosa bella. Mas para que la obra sea artística no basta que declare con fuego su sentimiento, ni que represente con viveza el hecho, sino que debe realizarlos estéticamente, y para esto el interés especial de la obra debe fundirse en el sentimiento de lo bello.

En este caso, no menos que en el anterior, la obra artística se reduce á una manifestación del alma del artista, á la traducción bella y permanente de un sentimiento ó de un hecho, expuesta á las miradas del contemplador, á un monumento desprovisto de aplicación inmediata, pero que trasmite nobles afectos é interesantes conceptos.

III. Mas aunque esto baste para que exista la obra

artística y señale su índole distintiva, casos hay en que se agrega un *móvil de aplicación más inmediata.* Además de la arquitectura cuyas composiciones son las más veces determinadas por un fin útil, vemos por ejemplo, que la poesía lírica se propone á menudo producir un efecto inmediato; tal es en los cantos bélicos la excitación del valor de los combatientes. Así como la obra arquitectónica ha de conciliar su doble naturaleza, inventando formas que al propio tiempo que nacen de su fin útil sean bellas; la poesía lírica en los casos supuestos debe recibir del impulso que la anima un nuevo espíritu de vida, que se combina con el sentimiento estético. El principio activo especial se eleva á la región del entusiasmo, á la esfera en que todo se convierte en bellezas.

Para completar la doctrina que acabamos de exponer, observaremos que la *historia no nos ofrece el cultivo de lo bello separado de los demás órdenes de la actividad humana.* El arte se presenta con frecuencia puesto al servicio de los grandes intereses sociales, y si en algunas épocas (en cierta manera entre los griegos y en los tiempos modernos desde el renacimiento) ha constituído como un ejercicio independiente y ha recorrido una esfera particular, nunca ha podido aislarse, so pena de faltar no sólo á su oficio social, sino también á su naturaleza propia. Sin el jugo nutritivo de las convicciones y de los sentimientos reales se marchita y se deshoja la flor de la belleza.

DEL FONDO Y DE LA FORMA EN LA OBRA ARTÍSTICA. El arte, según su proceder más propio, nace de un *sentimiento* ó de un *hecho determinado.*

El hombre siente amor y veneración hacia su divino Autor y da á este sentimiento la expresión más bella. Un héroe ha sacrificado su vida por la patria; el entusiasmo que este hecho inspira, mueve á darle también la representación más bella.

En uno y otro caso en el sentimiento ó en el hecho hay envuelta una *idea* (el reconocimiento de la gran-

deza y de la bondad de Dios, los deberes del hombre hacia la patria). Así las obras artísticas dan una realización sensible á las ideas más encumbradas (principios religiosos, principios de deber y de sacrificio, de remuneración y de expiación, vínculos nacionales y de familia etc.) por medio de sentimientos y de hechos determinados.

El sentimiento ó el hecho junto con la idea que envuelven son en sí extra-estéticos y sólo existe la concepción estética en el momento en que se presentan como sentimiento ó hecho susceptible de adquirir una realización bella, y en que tiende á esta realización. Esta concepción es ya un acto estético completo, aun cuando sea al principio confusa é indeterminada y aguarde para fijarse el curso sucesivo de la realización externa.

Si al sentimiento ó al hecho y á la idea que contienen los llamamos *fondo*, la *forma* será, pues, no sólo la *realización externa*, sino también la *concepción estética* (1).

De suerte que el fondo está contenido en la concepción estética y éste en la realización, y aunque distintos no pueden considerarse como tres términos independientes: la obra artística se nos presenta como un cuerpo animado cuya alma conocemos por lo que de ella nos dice el mismo cuerpo.

Esto nos advierte cuán ocasionado á la vaguedad en el lenguaje crítico, es el uso inconsiderado de las palabras *fondo* ó idea contrapuestas á la de *forma*, que por otro lado puede inducir á considerar como más separados de lo que realmente son, el fondo, su concepción artística y su realización externa (2).

(1) Aquí hablamos de la forma total concebida y realizada de la obra artística. Al tratar más adelante de las formas del arte entendemos los medios sensibles que manifiestan los conceptos del artista, ya en su conjunto, ya en sus partes: en este sentido el lenguaje es forma de la poesía.

(2) La idea considerada en sí misma, es decir, como extra-estética (sacrificio á la patria) tiene el mismo valor sea

Los casos en que se ha llegado á la realización artística por camino diverso del expuesto, son los siguientes: 1.° cuando el artista ha pensado en una *tesis* (máxima) y luego ha tratado de concretarla en un sentimiento ó hecho que escoge separadamente; es entonces necesario que la tesis se haya fundido tan por entero en los elementos concretos, que el resultado no se distinga del que se obtiene siguiendo el otro procedimiento; á bien que en el ánimo del verdadero artista, aun cuando se presenten ideas generales, éstas tienden naturalmente á concretarse y á realizarse estéticamente; 2.° cuando la idea abstracta se representa por *medios simbólicos:* en este caso la feliz elección y la belleza del símbolo debe ser tal que nada eche de menos el sentimiento estético; 3.° en la *poesía didáctica* que expresa directamente ideas generales, si bien mezcladas con elementos estéticos y estéticamente realizadas.

2.—ASUNTOS DEL ARTE.

Cuanto ha sido enseñado al hombre, todo lo que ocupa su mente é interesa y mueve su corazón se halla representado ó á lo menos reflejado en las bellas artes. A lo menos reflejado, decimos, pues hay esferas superiores, cual es la puramente espiritual propia de la religión y la intelectual propia de la filosofía, que el arte

cual fuere el artista que la realice, pero como idea artística será muy diversa según su realización sea más ó menos bella. Por lo que toca á la concepción y á la ejecución estéticas hay artistas que sobresalen más en una ó en otra, pero no se llegará al colmo de la belleza si ambas no son excelentes. La consideración separada del fondo y la forma es más aplicable á las obras prosaicas históricas y oratorias (en las didácticas tiene menos importancia la forma), donde hay una materia científica que se elabora previamente y de que en el acto de la ejecución es esclava la forma.

no alcanza, sino por medio de consecuencias (1) ó de símbolos.

De ahí la multiplicidad, variedad y diferente importancia de sus asuntos, si bien las más altas concepciones artísticas ruedan siempre sobre algunos ejes primordiales.

A tres pueden reducirse los asuntos del arte: la religión, el hombre y especialmente el hombre moral, y finalmente la naturaleza exterior, ó según una fórmula más concisa, *Dios*, *el hombre y la naturaleza*.

ASUNTOS RELIGIOSOS. *El arte ha debido á la religión su origen y sus inspiraciones más elevadas, más eficaces y más puras.* Los asuntos religiosos, incomparablemente grandes é importantes en sí mismos, afectan hondamente el alma humana, inflaman la imaginación y abren al entendimiento vastísimas perspectivas.

La religión nunca ha desdeñado el servicio de las bellas artes. El primitivo y más digno asunto artístico es el tributo de adoración al Criador y Supremo Padre del hombre, el cántico ó himno religioso. De esta poesía, que iba unida á la música, nos han conservado los más sublimes ejemplos el primer historiador y los demás libros del pueblo escogido, el cual consagró también la arquitectura al culto divino. La ley de gracia, llevando el hombre á su edad viril, desterrando de su mente las fabulosas concepciones, ya fantásticas y temerosas, ya risueñas y agraciadas que la habían invadido, proclamando la primacía del espíritu, limitó en cierta manera el dominio y la acción de las bellas artes; pero el sentimiento más puro, concentrado y profundo que inspiró se ha abierto paso por entre variadas formas artísticas. El himno religioso que ha florecido con igual belleza en diferentes épocas, la música sagrada, la arquitectura

(1) V. pág. 78 y más adelante el tratado de las formas artísticas.

que llegó á su mayor grado de originalidad y esplendor en el género llamado gótico, y la escultura que la acompaña, la poesía simbólica que, unida con otros elementos, produjo un Dante, la pintura del renacimiento, las representaciones poéticas de los actos heroicos de la vida religiosa, forman un verdadero arte cristiano que no siempre se ha de confundir con el arte de los pueblos cristianos. Es verdad que la forma de la epopeya, aplicada á los asuntos de la historia sagrada, ha ofrecido dificultades que no siempre han salvado los mayores ingenios que han acometido tan alta empresa, la cual por otra parte no ha dejado de producir bellezas incomparables.

Los pueblos gentílicos, por su parte, confundieron sus aspiraciones y tradiciones religiosas con los engendros de su imaginación, por medio de los cuales á la vez los representaban y desfiguraban: así se observa en las concepciones arquitectónicas, esculturales y poéticas de los pueblos asiáticos que ofrecen generalmente un carácter gigantesco, extravagante y enigmático y de vez en cuando una verdadera grandiosidad y un sentido profundo. Los griegos, especialmente dotados del sentido de lo bello, redujeron á proporciones más humanas y á formas más artísticas las tradiciones mitológicas que de los orientales heredaron, tributando un verdadero culto á la belleza y sobresaliendo en todas las artes, especialmente en la escultura y poesía.

ASUNTOS HUMANOS. Los asuntos humanos, el cuadro de nuestra vida, nuestros sentimientos y acciones, forman un nuevo orden de argumentos artísticos: *el arte interesa al hombre presentándole la pintura del hombre.*

Aunque las situaciones morales en que el hombre puede hallarse se reducen á pocas categorías principales (sentimientos nacionales, de familia, etc.), los asuntos del arte se diversifican por los caracteres particulares de los personajes, relaciones recíprocas de los mismos, etc.

Contribuye también á la variedad de asunto su realización en los diferentes períodos de la historia.

Éstos son más ó menos aptos para ser tratados artísticamente. Las épocas (1) más adecuadas á la representación artística, aunque menos dignas de estima bajo otros conceptos, son las llamadas heroicas ó con más exactitud bárbaro-heroicas (por ejemplo, la del sitio de Troya entre los griegos y la de la primera cruzada en la edad media), épocas que á pesar de muchas semejanzas no deben confundirse con las llamadas patriarcales (también muy poéticas de suyo), puesto que éstas son en el fondo pacíficas al paso que aquéllas esencialmente guerreras.

Las artes han preferido los asuntos de las *épocas heroicas: 1.° por sus circunstancias históricas exteriores; 2.° por el predominio, las cualidades externas y el carácter típico de los héroes; 3.° por sus costumbres pintorescas.*

I. En las épocas heroicas los documentos históricos fueron menos numerosos ó desconocidos y dieron por consiguiente más campo á la imaginación para modificar á su sabor los hechos. La de los griegos, además, se enlaza con los tiempos primitivos más cercanos á la aurora del género humano y que por lo tanto parecen recibir su misterioso reflejo.

II. En estas épocas tienen más valor algunos hombres preeminentes puestos en comparación con los demás hombres. El caudillo de un pueblo, el héroe era la verdadera personificación de su patria, de su tribu, de su tierra. Lo era también de la justicia humana que, en ausencia de leyes positivas, se confiaba á su voluntad y á su instinto.

(1) Hablamos aquí de las artes que llamaremos representativas ú objetivas y que pueden producir asuntos más ó menos antiguos. Por el contrario, la poesía lírica, que expresa los sentimientos del poeta, es siempre de asunto contemporáneo.

Su poder, además, se hallaba ligado con cualidades personales, como el denuedo, la fuerza, la agilidad, cuyos efectos inmediatos son más sensibles que los que se derivan de la ordenación de las sociedades cultas.

Los caractéres eran en aquellas épocas más decididos, más homogéneos, más típicos. El sentimiento dominaba á la reflexión y se expresaba con ingenuidad. Aunque no siempre la inocencia, reinaban la sencillez y la credulidad de la infancia. Al paso que muchos rasgos de costumbres de aquellos tiempos nos repugnan en gran manera por su fiereza y violencia, se admira en ellos una abnegación profunda y constante en las relaciones de familia, de amistad, de dependencia militar, etc.

III. Los medios de obrar eran más próximos á lo que dicta la naturaleza y como tales más sensibles y pintorescos. Empleaban ritos simbólicos para sus contratos, para sus comunicaciones, para la promulgación de las leyes y la administración de la justicia. No preponderaban los medios más útiles, pero más prosaicos, debidos á los adelantos de la industria y de las ciencias (1).

Mas no por esto deben las bellas artes despreciar otras épocas de la historia que ofrecen alguna vez hechos heroicos unidos á costumbres menos ásperas (por ejemplo los tiempos del sitio de Granada en nuestra historia). Ni tampoco pueden desecharse los asuntos contemporáneos que ofrecen un interés más vivo aunque menos

(1) Para mayor ilustración de este punto, observaremos: 1.º que nó al estado de violencia y desorden sino á principios más nobles, deben su atractivo poético las edades que acabamos de describir; 2.º que el nombre de héroe, nó en este sentido histórico, sino en el ético, sólo conviene á caracteres adornados con las dotes de aquellas edades, sin sus defectos, como Alfredo el Grande, Godofredo de Bouillón, S. Luis, S. Fernando, Juana de Arco; 3.º que, según ingeniosamente se ha observado, las costumbres de aquellos tiempos transportadas á los que están sujetos al saludable imperio de las leyes positivas, convierten al supuesto héroe en delincuente, como al famoso Goetz de Berlichinga, ó en demente como al imaginario hidalgo de Cervantes.

poético, y que cabe realzar, ya enlazándolos con lo pasado, ya escogiendo lo que es común á todos los tiempos, ya por medio de la trascendencia moral de los cuadros que se presentan.—Si bien no está negada al artista la elección de asuntos extranjeros, los nacionales son, entre los humanos, los más naturales y los que más ventajas le ofrecen.

Aunque lo que más interesa en el arte es la pintura del hombre moral y no debe, por otra parte, buscarse una imposible y anti-poética conformidad entre la representación y la cosa representada, no obstante la obra artística ha de ofrecer un conjunto completo, nó igual sino análogo á la realidad, y dar por consiguiente la debida importancia á todos los accesorios y pormenores que sirven para concretar y redondear la representación.

Entre estos accesorios figuran los accidentes propios del lugar y del tiempo en que se verificó el asunto, es á saber, lo que se llama *color local é histórico*. Las obras artísticas más originales y en que el asunto se ha hallado en conformidad de circunstancias con el artista (Homero, Dante, Cervantes) llevan muy marcado el sello del país y de la época que conviene al argumento. Mas en otros casos, ó por exceso de imitación de los modelos, ó principalmente por ignorancia ú olvido de los accesorios propios del asunto, se notan divergencias que á veces se perdonan en gracia del candor (como en la pintura de la edad media) ó de sorprendentes bellezas que las disimulan (como en los dramas de Shakespeare), pero que á veces repugnan por absurdas mezcolanzas, como en algunos pasos del teatro francés, y no menos del español, cuando trataba, por ejemplo, asuntos clásicos. En nuestros días, ya por lo más difundido de los conocimientos históricos, ya por los efectos poéticos que se han descubierto en la misma historia (de que han nacido el drama y la novela históricos), se ha dado y debido dar más importancia á la fiel pintura de los tiempos pasados, nó sin que algunas veces los artistas hayan caído en el extremo de preferir á la inspiración poética

el alarde de conocimientos arqueológicos. Notaremos, finalmente, que en algunos asuntos, como sucede en la pintura religiosa, la excesiva fidelidad arqueológica pudiera dañar al efecto que debe proponerse la representación, la cual se ha ligado ya con tipos y con hábitos tradicionales.

NATURALEZA FÍSICA. Con lo que hemos notado há poco, dicho está que *la naturaleza física* (figura humana, país, etc.) tiene grande importancia en el arte como *accesorio;* no la tiene menos como *medio de expresión;* pero ¿será digna de figurar como asunto principal de la obra artística? El amor contemplativo de la naturaleza, que observamos desde los primeros tiempos del cristianismo, y luego, aunque con miras por lo general menos elevadas, en los tiempos modernos, ha sido causa del especial cultivo de la *poesía descriptiva* y de la *pintura de paisaje*, que, á lo menos la última, han logrado figurar sin desdoro al lado de los géneros principales del arte.

EXPLANACIÓN DEL ASUNTO. Según el punto de partida del asunto, las artes son *subjetivas ó expansivas* (poesía lírica y música), ó bien *objetivas ó representativas* (todas las demás); las últimas suelen ser *imitativas* (escultura, pintura, poesía épica, poesía dramática, poesía descriptiva). Sólo es representativa, sin ser imitativa, la arquitectura, que reproduce formas tomadas del exterior, pero no sujetas á un modelo natural. Las artes subjetivas ó expansivas ofrecen una disposición que no puede reducirse á categorías determinadas, puesto que la unión de sus partes depende de relaciones descubiertas por el sentimiento y la imaginación y nó de razones de coexistencia como en la pintura y escultura, ni de sucesión cronológica como en la poesía de hechos.

La representación imitativa, además de *objetos naturales* (paisaje), puede exponer un *simple estado* de los personajes (escultura, pintura y pocas veces poesía) ó

bien un *hecho momentáneo* (escultura y más generalmente pintura), ó un *hecho sucesivo* (poesía épica y dramática). Los hechos se dividen en *acontecimientos*, ó hechos independientes de la voluntad humana y *actos*, que resultan de la voluntad del hombre (á veces de otros agentes libres). El arte prefiere los últimos, si bien no puede desprenderse enteramente de los primeros, los cuales tienen mayor cabida en la epopeya que en la tragedia y en ésta que en los selectísimos y momentáneos argumentos de la pintura y escultura. De suerte que el *hecho artístico*, llamado *acción*, es un tejido formado principalmente de los resultados de la voluntad de los personajes.

3.—DE LO REAL É IDEAL EN EL ARTE.

TEORÍA DE LA IMITACIÓN. El haber observado la correspondencia que existe entre los objetos reales y los artísticos ha dado origen á la definición: «el arte es la imitación de la naturaleza.» Esta definición no comprende el concepto general del arte, puesto que sólo se aplica á las artes imitativas. Imitación significa la reproducción parcial de elementos idénticos (forma que corresponde á otra forma: línea recta de un cuadro que corresponde á una línea recta del modelo, un color amarillo á otro color amarillo) y no cabe confundir con ella la expresión (forma exterior que corresponde á un hecho interno: cambio fisionómico ó sonido que traduce un sentimiento).

La teoría de la imitación ha dado pie á las siguientes inexactas opiniones:

I. «La obra artística se ciñe á imitar.» Esta proposición es únicamente admisible si se aplica á obras artísticas de inferior jerarquía (representación de una escena vulgar ó de objetos inanimados, retratos, etc.) y aun en éstas campea un modo de disponer y de realizar el asunto propios del artista; una tendencia á la composición,

á sujetar las partes á un concepto dominante. En las obras que merecen de todo punto el nombre de artísticas hay verdadera *composición*, es decir, que determina la unión de las partes, siquiera sean éstas tomadas del exterior, una idea debida á la mente del artista. Y no es sólo la imitación lo que se representa, sino además las dotes de la cosa imitada, y al través de las formas que se imitan vemos el mundo interior que ellas expresan. Las formas imitativas son el lenguaje de los sentimientos y de las ideas.

II. «El principal placer artístico nace de la imitación.» Así como en las artes expansivas hay un placer nacido de lo adecuado de la expresión con la cosa expresada, lo hay también en las representativas nacido de lo adecuado de la imitación con la cosa imitada (ya por la correspondencia considerada en sí misma, ya por el mérito del imitador); pero no es cierto que el resultado de la obra artística corresponda al grado de imitación, pues con menor perfección de los medios imitativos puede producir la obra mayor deleite estético, si sabe comunicar mayor suma de sentimientos al alma del espectador. Así el placer de la poesía dramática no es siempre proporcionado á los mayores adelantos en los medios de ejecución (decoraciones, trajes, etc.)

III. «El arte debe producir el efecto de la realidad.» El arte no produce en el espectador un engaño positivo, sino una ilusión voluntaria, una realidad subjetiva cuya fuerza proviene del carácter estético de la obra y de las dotes no sólo imitadoras, sino también morales é intelectuales del artista. Aunque por excepción parezca alguna vez que la poesía dramática produce el efecto de la realidad, como cuando los espectadores ultrajan al actor que representa un papel odioso, además de que no es éste el fin que deben proponerse las artes, aquel efecto es en rigor más aparente que real, pues los mismos espectadores ultrajarían una efigie ó un símbolo cualquiera, que no podrían equivocar con la realidad del personaje odiado.

De esto se deduce lo que es ya evidente por sí mismo, á saber, que *no se ha de medir el mérito de una obra artística por la semejanza de la reproducción*, lo que equivaldría á encontrar mayor belleza en una mediana figura de cera que en una hermosa estatua de mármol, ó en un vulgar panorama que en una magnífica pintura de paisaje.

IDEAL EN LAS ARTES IMITATIVAS. En las mismas artes imitativas donde se observa con mayor facilidad la correspondencia entre el objeto artístico y la realidad, pueden estudiarse con más claridad las modificaciones que introduce en la reproducción de lo real la tendencia idealizadora.

Belleza. Hallamos en primer lugar en ellas lo ideal en punto á la belleza que se extiende á la parte física y á la moral de la representación artística.

Lo *ideal de la belleza en el orden físico* consiste en la mayor armonía de formas que sea compatible con la naturaleza del objeto; en la ausencia de todo lo irregular é informe, tal como se observa en la estatuaria griega y en la pintura italiana.

Lo *ideal de la belleza en el orden moral* consiste en la mayor rectitud y grandeza de ánimo, en la ausencia de los sentimientos vulgares y rastreros, tal como se halla en ciertos caracteres morales representados por los más grandes poetas de diferentes épocas.

Pero *la perfecta idealización de la belleza*, tanto en el orden físico como en el moral, *se halla limitada* por la índole de muchos asuntos, que presentan *caracteres determinados* que no se avienen con la mayor belleza considerada en general. Así la escultura griega no sólo representaba los tipos de mayor belleza física, como eran Venus, Apolo y Diana, sino también otros tipos inferiores, como el del sátiro ó el del fauno, y así también la pintura italiana, si le ocurre representar un mendigo ó un enfermo, no le da la belleza que distingue á una noble doncella ó á una matrona santa. De la propia

suerte en el orden moral Homero no nos presenta sólo tipos de perfección como Hector, Príamo, Nestor ó Penélope, sino personas de cualidades morales de índole varia, como Aquiles, Ulises, Agamenón, los Ayaces; algunas decididamente culpables, como Paris y Elena, y aun odiosas y moralmente feas como Tersites.

El arte ennoblece, es decir, embellece sus personajes, en cuanto lo permiten los datos que prescribe su carácter, y sólo en este sentido podía decir Sófocles que pintaba á los hombres nó tales como son, sino como debieran ser (1).

Carácter. Mas no debe considerarse el carácter tan sólo como principio negativo que limita la belleza, sino que debe llamar la atención por sí mismo en la idealización artística. Así el personaje representado ofrecerá la mayor decisión posible en sus cualidades genéricas y específicas (naturaleza humana; varón, mujer; mancebo, anciano; guerrero ó labrador; temperamento fogoso ó sosegado; ambición ó desinterés), y en las individuales (Aquiles, Antígona, etc.). Esta idealización no menos comprende el carácter físico que el moral del personaje (2).

(1) Aunque la idealización estética y la perfección moral sean cosas distintas, la primera, llevada muy adelante, se va aproximando á la segunda: así el Aquiles que acoge y honra á Príamo, sin dejar de ser el Aquiles de los primeros cantos de la Ilíada, se nos muestra como corregido de sus defectos y adornado de sus más nobles cualidades.

(2) Véase para mayor claridad, un ejemplo de carácter moral en la poesía. El poeta representa un hombre ambicioso: I. En primer lugar le atribuye cualidades propias de la naturaleza humana en general: de hombre, nó de mujer ni de niño; de europeo, nó de oriental: esto debe ó puede considerarse como el género. II. Luego le atribuye el principio de ambición que es el que da nombre al carácter, con sus consecuencias y aspectos: idea fija dominante, alternativas de temeridad y de terror, etc.: ésta es la especie. III. Finalmente le atribuye cualidades que no lleva consigo el principio de ambición, v. gr. la superstición astrológica (la hallamos, por

Por las cualidades generales y específicas más comprensivas, el carácter corresponde á una idea (á la de la naturaleza humana en general, á la idea de justicia, de esfuerzo, de ambición, etc.), mientras que por las más especiales y por las individuales adquiere el valor de una persona determinada. El carácter representado en la obra artística no ha de ser una personificación abstracta sino un individuo viviente, aunque por sus cualidades más generales sea el tipo de tal ó cual idea. Esta idea da unidad al carácter: unidad que es su primera cualidad, á la cual se oponen la inconsecuencia y la indecisión. A veces bastan pocos rasgos para caracterizar á un personaje (por ejemplo, la Antígona de Sófocles); á más de que la multiplicidad excesiva de rasgos no es propia de los grandes géneros (v. gr., de la epopeya y de la tragedia) y aun llevada muy adelante constituye la caricatura. Mas, por otra parte, no es menos cierto que los caracteres más vivientes suelen presentar diferentes aspectos y no son reductibles á un concepto estricto, y que esta variedad de elementos en la representación de un personaje, no sólo se nota en el vasto cuadro de la epopeya, sino también en formas artísticas ceñidas á más estrechos límites, como son la tragedia, la pintura y la escultura. Así el Aquiles de la Ilíada, distinto del Aquiles simplemente iracundo de Horacio, añade á esta circunstancia la de ser buen hijo, apasionado amigo, venerador de los Dioses y de los ancianos, etc., y así la Palas ó Parthenos de Fidias á pesar de ser un personaje enteramente ideal, al talante vigoroso y guerrero añadía una jovialidad agraciada.

El don de concebir caracteres, que distingue á los

ejemplo, en Vallenstein, junto con dicho principio), en la cual puede más fácilmente caer el hombre que espera y teme mucho, pero que al fin no es cualidad esencial del ambicioso; la mayor ó menor dignidad, liberalidad, fidelidad á los amigos, amor á la familia, etc.: éste es el individuo. Ocioso será advertir que aquí damos una explicación teórica y crítica, nó una fórmula suficiente para crear caracteres.

grandes artistas, se funda en el talento de observación y en la fuerza de concepción, que enlaza los rasgos que separadamente se han observado.

Expresión. Finalmente el personaje se halla en una situación moral determinada, se halla poseído de un sentimiento. También el arte busca los rasgos más culminantes de este sentimiento y les da la mayor expresión posible. Entiéndase que la eficacia de esta expresión en las obras más exquisitas, no se deriva de la violencia, sino de la delicadeza de los medios empleados.

Noción definitiva de la idealidad artística. Así la idealidad artística, comprende la idealidad de belleza, física y moral, de carácter, también físico y moral, y de expresión, hecho físico que corresponde al hecho interior del sentimiento. La significación comprensiva de los tres elementos es, pues, la única exacta de la palabra ideal. Puede haber sistemas ideales particulares en que predomine alguno de los tres principios: así la idealidad de las artes griegas prefiere la belleza ó armonía de formas y las cualidades más generales del carácter, á las más especiales y á la expresión; mientras la pintura cristiana del renacimiento, bella también en sus formas, se distingue por la expresión delicada y profunda.

Ideal designa, pues, lo más eminente, *lo de más valía en punto á belleza, á carácter y á sentimiento*, y presenta una *verdad depurada* (que por esto se llama *verdad ideal* con respecto á la real y positiva, y también *general* con respecto á un modelo particular y *moral* con respecto á la histórica). Lo ideal trata de representar lo esencial más de lleno de lo que se halla en la misma realidad, apartándose de la simple copia de esta, reuniendo cuanto tiene valor y significación y desechando lo meramente accidental y particular, lo indiferente para el punto de vista que en la representación domina.

De esta suerte se reconoce la importancia que pueden alcanzar las composiciones estéticas y su analogía con las operaciones científicas, á pesar de la esencial diferencia de su procedimiento y de su naturaleza. La cien-

cia busca la generalización, una fórmula abstracta que establezca la ley que comprende todos los casos particulares; así, por ejemplo, el historiador que trate de formarse un concepto científico de lo que eran ciertos caudillos emprendedores é independientes de la edad media, fijará en términos generales el origen del poder de esta clase de personas, lo que constituía su modo de ser, sus medios de acción, lo que les distinguía de otras personas de su época y de los guerreros de otros tiempos, en una palabra cuanto contribuye al conocimiento de su carácter. El arte busca un modelo individual, pero de sentido general, un tipo concreto que reune todos los caracteres propios de aquella clase de personas, un caso por excelencia que vale por todos: nos presenta, por ejemplo, el personaje idealizado del Cid. Por diferentes medios, el arte y la ciencia buscan un máximum correspondiente á determinadas clases de objetos (1).

Lo que se acaba de exponer no debe inducir á formar ideas equivocadas acerca de la correspondencia del arte con la realidad.

El arte no es dueño de alterar las relaciones naturales de las cosas, no puede falsificar la índole de los objetos. Así, por ejemplo, no puede alterar la disposición de los miembros de la figura humana, ni pintar, según la expresión del poeta, delfines en los bosques. Tampoco le es, en manera alguna, indiferente aquella correspon-

(1) Otro ejemplo nos ofrecen nuestras tradiciones heroicas en la figura del conde Fernán González que la poesía ha idealizado como vasallo, suponiendo que legitimó la independencia de Castilla, vendiendo al rey un caballo y un azor por un precio que fué creciendo hasta el punto de ser insoluble; como guerrero, suponiendo que jamás fué vencido, y aun en sus relaciones domésticas, presentando siempre á su lado la heroica doña Sancha, cuando al parecer tuvo después de ésta otra esposa. Las cualidades que le atribuye la poesía son históricas, pero las idealiza, ofreciendo un tipo más completo y depurado.

dencia exterior y secundaria con la realidad de las cosas, que se llama *verosimilitud* (1), si bien prefiere la *verdad intrínseca y fundamental* (llamada simplemente *verdad* en el lenguaje de la Estética y de la Crítica).

Aun cuando el arte figura un objeto fabuloso, aun cuando la escultura, para usar de un ejemplo antes empleado, representa un centauro, la verdad real, en cuanto no se halla limitada por la admisión de la relativa, recobra al momento sus fueros, y resplandece en la reproducción parcial de todo lo que caracteriza la figura del hombre y la del caballo.

El arte se apoya en la naturaleza para formar su ideal; se aplica inmediatamente á los objetos reales. Así es que no ha de idealizar idealidades, no ha de poetizar lo ya poetizado; si no acude sin cesar á los manantiales de la naturaleza, serán arbitrarias y huecas sus concepciones.

Y no se crea que ésta sea obligación dura para el arte; antes bien, el espectáculo de la naturaleza despierta el sentimiento de lo bello en el artista que se enamora de las bellezas reales, ama la naturaleza y quiere reproducirla. *El arte se alimenta de las bellezas reales, las absorbe, las concentra y las acrisola.* Lo ideal, lejos de ser un elemento distinto de la naturaleza, es más bien un modo de concebirla y de representarla. El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, en representar lo ideal con formas tomadas de la naturaleza; es una interpretación ideal de lo real; no es más que la realidad idealizada (2).

(1) Daremos algún ejemplo en el tratado de la poesía dramática.

(2) Para completa inteligencia de este tratado, recuérdese lo que dijímos al tratar de la posibilidad, móvil y operaciones de la imaginación. Al hablar de la idealización nos referimos á la naturaleza física y á la vida moral, tal como presentan la última los actos ordinarios del hombre, nó á los asuntos religiosos, en que el artista sólo puede aspirar á ser digno intérprete de la idealidad más encumbrada en el orden moral que ellos por sí mismos ofrecen. Recuérdese también lo que se dijo del arte intuitivo.

Nos hemos referido como objeto de la idealización á la representación física y moral del hombre, que es en efecto donde aquella más campea. Puede haberla también en la reproducción de la figura de los animales. Otros objetos no se idealizan: tales son las flores. En la representación de un conjunto de objetos inanimados (una llanura, un monte, una marina, una tempestad) la idealización es por lo común tan sólo negativa. Siempre, sin embargo, la representación artística de los objetos esquiva la copia servil y minuciosa, y atiende únicamente á lo que interesa á la imaginación.

IDEAL EN LAS ARTES SUBJETIVAS. Lo ideal en las artes subjetivas depende de la *índole elevada* del sentimiento, de que éste se haya trasladado á la *esfera de lo bello* y de que se presente en sus *momentos más característicos*. Si reune estas circunstancias, el sentimiento se revestirá naturalmente de las formas más armónicas, es decir, que adquirirá una realización bella.

FALSA INTELIGENCIA DE LO REAL Y DE LO IDEAL. Hay escuelas que por una *mal entendida fidelidad á la naturaleza* han faltado á la idealidad artística. Tales son las siguientes:

I. La de los *poetas que han confundido lo prosaico* ó lo trivial *con la naturalidad*, ó que han desechado la versificación en los géneros más nobles de la poesía;

II. Las de *pintura simplemente naturalista*, aplicable á humildes asuntos, pero nó á los géneros superiores del arte;

III. La de muchos escritores de nuestra época llamados *realistas*, que no sólo han dejado de buscar lo bello, sino que muy á menudo han tributado un verdadero culto á lo feo.

Otras escuelas, aun prescindiendo de las que no han dado al estudio y á la reproducción de la naturaleza

todo lo que se le debe, han pecado por un idealismo mal entendido que más bien debe llamarse convencionalismo. Tales son:

I. La *poesía bucólica*, que ha representado por lo común una vida del campo enteramente ficticia;

II. La *tragedia neo-clásica francesa*, nó en sus mejores escenas, sino en los pasajes más débiles de los maestros, y en la mayor parte de las obras de sus secuaces, que limitada por ideas exageradas de nobleza y majestad exteriores, y á menudo inspirada más por los libros que por la intuición de la naturaleza, propende á una generalización abstracta y monótona;

III. La *escultura que se propuso imitar los modelos clásicos* desde últimos del siglo pasado y la pintura que siguió sus huellas, las cuales olvidaron el estudio de la naturaleza y la parte característica especial;

IV. La *novela en diferentes épocas* y especialmente en el género llamado sentimental, que ha sustituído miras subjetivas (un ideal estrecho y falso derivado de una pasión exclusiva) á la verdadera representación de las cosas humanas.

4.—CUALIDADES DE LA OBRA ARTÍSTICA.

Las obras artísticas presentan cualidades que pueden distinguirse, si bien están íntimamente enlazadas. Divídense en esenciales (las que deben hallarse en toda obra artística, aquellas cuya ausencia constituye un defecto) y accidentales (las que se hallan sólo en determinadas obras, las que pueden ó nó hallarse).

CUALIDADES ESENCIALES. Redúcense todas ellas á que la obra sea bella y buena. Las cualidades que vamos á enumerar no son sino requisitos, ó mejor, diferentes aspectos de la belleza, ó lo que dice lo mismo, equivalen á que la obra sea armónica y viviente.

La causa productora de las obras artísticas es el genio puesto en movimiento, la inspiración, la cual presenta un carácter activo y espontáneo, es más bien una intuición que un trabajo, se ofrece más bien que se busca. Así muchas de las cualidades de la obra artística nacen de que exista el genio (ó las facultades artísticas inferiores al genio) y de que éste se halle inspirado.

Mas al mismo tiempo el genio debe haber sido educado, y el propio acto de la concepción y de la ejecución no se ha de considerar como ciego é irreflejo, pues el artista se da cuenta de lo que ve y de lo que hace, y si no le es dado sustituir una inspiración á otra, puede dirigirla y escoger entre sus resultados. De aquí otras cualidades de la obra que nacen de la buena dirección que á su inspiración da el artista. Aunque no cabe en este punto señalar una línea divisoria, consideraremos como debidas á la inspiración la unidad intrínseca, el carácter, la vida, la facilidad, la graduación de interés, y como hijas de la reflexión la unidad extrínseca, la regularidad, la simplicidad y la claridad. A todas estas debe añadirse la buena ejecución.

Unidad intrínseca. Esta unidad proviene de la *plenitud de inspiración*. La idea de lo bello realizada en un caso particular es lo que mueve el ánimo del artista. Todo debe nacer de un solo impulso: la obra no ha de estar formada de elementos friamente buscados y escogidos y artificiosamente yuxtapuestos. Los elementos han de ser fundidos al fuego de la inspiración y la obra vaciada de un solo golpe.

Carácter. El carácter, consecuencia y trasunto de la originalidad del genio, es la *fisonomía especial* que éste imprime en sus obras. Esta fisonomía es un determinado complexo de cualidades accidentales, de facciones distintas que recíprocamente se combinan y se completan. Así Rafael une la gracia á la grandiosidad, Cervantes cierta delicadeza moral al chiste. El carácter de la obra del genio forma un nuevo tipo artístico más fácil de comprender que de definir y que se califica con el nombre

del mismo artista (carácter homérico, rafaelesco, etc.) (1).

VIDA. La vida nace de la fuerza de inspiración. Es la *inspiración que se extiende á toda la obra* y que transpira, si así vale decirlo, por todos sus poros. La vida debe animar todas las partes, como diferentes miembros de un cuerpo orgánico, y si bien no todas deben ofrecer igual interés, ninguna puede ser suprimida, ni suplirse por fórmulas abstractas ó áridas (2).

FACILIDAD. El artista que posee todas las facultades necesarias para producir y se siente impelido por la inspiración, produce sin violencia, se halla, como suele decirse, en su elemento. La concepción artística, cuando es genuina, tiende por sí misma á realizarse exteriormente. De aquí la facilidad que en este sentido se confunde con la *espontaneidad propia del genio inspirado*. Como cualidad poco común se la ha llamado «difícil facilidad.»

Mas no debemos dar un valor exagerado al concepto de facilidad, ya que en primer lugar, aunque el artista posea todas las cualidades y éstas guarden perfecto equilibrio, su producción, como todas las producciones humanas, exige un esfuerzo más ó menos trabajoso. No siempre se le ocurren los medios de manifestación á que aspira y que entrevé; su concepción al principio inde-

(1) Aunque se hallan íntimamente enlazados el carácter y el estilo de un artista, distínguese el primero en cuanto al modo de concebir y de ejecutar, mientras el segundo es más comprensivo, pues se refiere también á la preferencia dada á determinados asuntos y á los sentimientos dominantes.

(2) Como ejemplo fácil de comprender, cotéjese el índice ó el análisis de una composición poética narrativa con esta misma composición, para ver la diferencia entre la simple designación de un objeto y su representación viviente. La vida en las obras artísticas equivale á lo que se llama riqueza de ideas estéticas, es decir, de conceptos estéticamente realizados. Distínguese de la inventiva en cuanto ésta se refiere más á la fecundidad en concebir asuntos, al paso que la riqueza á su realización, dependiendo más particularmente la última de la inspiración en cada caso particular.

terminada y que busca una esfera superior y en parte inasequible, para completarse y para fijarse, debe luchar, en medio del impulso estético que le anima y le guía, con las dificultades que su realización perfecta le ofrece. No hablamos del caso particular, en que por algún desequilibrio en las facultades del artista, su obra, aunque por otra parte pueda ostentar notable mérito, saldrá desigual y no podrá ser calificada de fácil.

Tampoco la verdadera facilidad artística debe confundirse: 1.º con una abundancia vulgar, como la del diestro y ejercitado versificador que produce sin esfuerzo, porque deja determinar sus ideas por los azares de la forma métrica (v. g. por los consonantes); ni 2.º con la falta de esmero, ya sea en el acto mismo de la composición en que no siempre lo primero que se ofrece es lo más conveniente, ya después de ella en la corrección ó lima.

Graduación de interés. Esta cualidad se aplica principalmente á las obras sucesivas (poesía y música). En ellas la *inspiración se va templando y robusteciendo* á medida que se ejercita: «crescit eundo»; pero puede también aplicarse á las obras no sucesivas en el sentido de que se distribuya debidamente el interés (así en la pintura de la figura humana un ornato del traje no debe llamar la atención más que el rostro, en un cuadro de historia el país no debe distraer de la acción principal). En la graduación de interés suele haber una parte de reflexión que determina ó modifica el plan de la obra, y que no consentirá, por ejemplo, que el poeta dramático coloque en el primer acto las escenas más interesantes.

Unidad extrínseca. La inspiración, siguiendo sus propios impulsos, pudiera trasformarse y aplicarse á diferentes objetos, al paso que es necesario que el artista se forme una *concepción clara y limitada de su asunto.* Esta concepción se deja reducir á un solo título (cólera de Aquiles, los siete jefes delante de Tebas); si bien es verdad que en el arte subjetivo (poesía lírica) puede haber, dentro de la unidad de sentimiento, una variedad

de elementos que no siempre es fácil resumir en una fórmula determinada (1).

Regularidad. La regularidad, que no ha de ser en menoscabo de la lozanía, comprende la *proporción* en la extensión de las partes, el *orden* en su colocación y en ciertos casos la *correlación de partes simétricas.* Hay, por excepción, obras que se eximen de una completa regularidad, por dominar en ellas el carácter sublime.

Simplicidad. Esta palabra puede entenderse en dos sentidos:

I. En el del *menor número de elementos.* A igualdad de circunstancias la simplicidad entendida en este sentido es siempre de gran valía, y cuando se une á una completa belleza produce los mayores efectos artísticos (estatuaria griega, poesía y música popular). Mas no todos los asuntos ni todas las épocas consienten en igual grado este linaje de simplicidad. Lo que sí es propio de todas las obras maestras, cualquiera que sea el número de sus elementos, es el proceder por grandes masas, el no sacrificar lo principal á lo accesorio.

II. En el de la *ausencia de adornos postizos*, «summa simplicitas summus ornatus.» Las verdaderas bellezas nacen de la realización sincera de la concepción artística.

Mas ni en uno ni en otro sentido la simplicidad se opone á la riqueza, sino tan sólo á una riqueza falsa ó mal distribuída. Aun el mismo ornato debidamente aplicado puede tener lugar en las obras más grandiosas, como es de ver en el Júpiter olímpico de Fidias, compuesto de marfil y oro y cuyo calzado ornaba riquísima escultura, y en la tragedia griega, que á pesar de su sencillez suma, usaba de metros diversos, amén del coro, en algunas partes del diálogo.

Claridad. La obra artística, á diferencia de las científicas, se vale de un lenguaje sensible y se dirige á las

(1) Véase, más adelante, el tratado de la poesía lírica.

facultades naturales del hombre; debe pues ser *fácilmente comprendida.* La falta de claridad suele nacer de la concepción imperfecta ó bien de poca destreza en los medios de ejecución.

Por otro lado, debe también recordarse: 1.º que la claridad es una cualidad en parte relativa y que, por ejemplo, el que ignora el nombre y la forma de los instrumentos de la guerra ó de la agricultura no entenderá una descripción que á estas artes se refiera, por muy clara que sea en sí misma; el que desconoce un argumento histórico no verá todo lo que hay en un cuadro por muy bien que lo explique, y el que no ha participado de un sentimiento no comprenderá su expresión. En este último caso puede el artista decir alguna vez: «Odi profanum vulgus et arceo,» si bien las más es culpa suya, si vive en una esfera superior á la vulgar, que á ella no eleve á los oyentes ó á los espectadores de su obra. 2.º La claridad que debe reinar en la expresión de las ideas que pueden concebirse y comunicarse con distinción, no siempre se opone á que en la obra artística quede á veces algo indefinido, algo más fácil de adivinar que de explicar, propio del carácter recóndito y misterioso de la belleza y del sentimiento.

Bella ejecución. La concepción estética es el germen de la obra artística; esta es la *concepción realizada.* La realización debe ser la manifestación de la belleza concebida y conservar la vida estética que ésta contenía. Mas para la misma realización son necesarias cualidades que dependen de la ejecución; cualidades que tienen índole propia y contribuyen á la belleza del conjunto. Por otra parte la realización, aunque destinada á traducir la concepción, puede tratar de sobreponerse á ella.

Épocas del arte. Considerando las artes bajo este concepto, su historia ofrece una natural sucesión, modificada por las circunstancias particulares de cada período, pero que se ve con regularidad en el proceso de la escultura antigua y de la pintura moderna.

En el primer período reina una inspiración elevada, á lo menos formal y sincera; pero el atraso de la ejecución, producido por la falta de destreza en los medios materiales y de estudios de la naturaleza, conduce á un arte incompleto, aunque noble.

En el segundo período que es el clásico ó culminante del arte (épocas de Fidias, de Rafael), una ejecución bella y acabada, aunque modesta y sobria, expresa felizmente interesantes concepciones.

Sigue la época de decadencia en que, preponderando el talento de ejecución, trata de llamar la atención por sí mismo, y luego, de puro refinado, cae en el mal gusto y en la extravagancia.

En nuestros tiempos suelen hallarse separadas, ó bien una ejecución fácil y brillante, ó bien un pensamiento estético sin la ejecución conveniente.

Mejoras de la ejecución. Dependen éstas de dos principios: del *estudio de la naturaleza física* y del de los *medios técnicos.*

El estudio de la naturaleza (no hablamos ya del amor á las bellezas naturales), es propio de todas las artes, pero muy particularmente de las imitativas.

Los medios técnicos son los relativos al empleo de la forma sensible que cada arte emplea. Llámanse por esta razón parte material de las artes, y también parte científica por ser reductibles á fórmulas derivadas de la naturaleza de los mismos medios.

Es desigual el grado de importancia de la parte material ó científica en cada una de las artes. Es mayor en la arquitectura, arte útil al mismo tiempo que bello, y en la música, que si bien puede ser producida por instinto, como se ve en la popular, exige en su mayor desenvolvimiento, además de la inteligencia de su escritura, un profundo conocimiento de todas las combinaciones posibles, y por su naturaleza clasificables, de los sonidos (1).

(1) Por esto algunos maestros de música la llaman ciencia. Hay una ciencia, es verdad, pero puesta al servicio del arte.

La parte técnica no es acaso de tanta monta en la pintura y escultura, que exigen, no obstante, suma preparación en el estudio, no sólo de las formas naturales, sino también en los medios de representarlas; y sobre todo en la poesía que se vale del lenguaje general y cuyas combinaciones rítmicas son en número limitado.

La mayor importancia de la parte científica, que á primera vista pudiera parecer de todo punto desventajosa, enlazando con el trabajo material las operaciones estéticas, da un punto de apoyo á la inspiración, evita la ociosidad, dificulta la entrada y fija la vocación artística; aun por esto en la poesía, cuyos medios técnicos son de adquisición poco trabajosa, ocurren, más que en las otras artes, frecuentes invasiones y deserciones.

Añádase á todo esto: 1.º Que la parte material de la ejecución ofrece á menudo dificultades que debe vencer la pericia del artista, sin que por esto las haya de buscar voluntariamente, en especial si son de aquellas que nada añaden al efecto estético de la obra. Sirva de ejemplo la versificación, en que hay dificultades, como la de que este y aquel verso sean aconsonantados, la de que los consonantes sean escogidos y no formados por terminaciones de adjetivo, de verbo etc. (1) que contribuyen á la

(1) Se entiende que no deben mirarse como socorro ordinario, pues en ciertos casos dan amable familiaridad al estilo, como en los cuatro primeros versos de la siguiente estancia de Fr. Luis de León (A la Ascensión del Señor):

Los antes bienhadados
Y los agora tristes y afligidos,
A tus pechos criados,
De tí desposeídos
¿A dó convertirán ya los sentidos?

En un magnífico soneto de «El Príncipe constante» las terminaciones de pretérito de los tercetos concuerdan en gran manera con la idea expresada:

A florecer las rosas madrugaron
Y para envejecerse florecieron:
Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
En un día nacieron y expiraron...
Que pasados los siglos, horas fueron.

belleza de la ejecución; al paso que hay otras, como las de los acrósticos, (es decir que las letras iniciales de los versos formen un nombre) que embarazan al poeta sin producir una ventaja estética.

2.° Que aun á los procedimientos técnicos se asocia la inspiración, como, por ejemplo, en la misma versificación que no basta que sea friamente ajustada al ritmo, y en el lenguaje que ha de ser rico al mismo tiempo que correcto.

CUALIDADES ACCIDENTALES. La fisonomía particular de la obra artística proviene en parte del asunto de la misma: así la realización conveniente de un objeto agraciado, grandioso, noble, etc., merecerá la misma calificación estética.

Pero el sello que la obra recibe depende á veces del ingenio del artista, que imprime su carácter en objetos que pueden ser indeterminados ó indiferentes, ó bien modifica el aspecto que ellos presentan. Así como un mal artista puede empequeñecer un asunto grandioso, el que está dotado de mejores cualidades puede en cierta manera ennoblecer un objeto vulgar.

Muchas de las calificaciones aplicadas á las obras artísticas son las mismas que distinguen los objetos naturales, como las ya indicadas de agraciado, noble, ó las de patético, ingenuo, etc.; al paso que otras parecen más peculiares al arte, como las de correcto, igual, severo, rico, espléndido, etc. Puede observarse que á menudo se aplican á las obras humanas (y en particular á las literarias) ciertas calificaciones, como la de elegante, florido, agradable, ameno, que indican elementos de belleza, más bien que una belleza perfecta, la cual es siempre rara.

Serio y cómico. La principal distinción que existe en el arte es la de obras serias y obras cómicas: distinción que se nota particularmente en la poesía dramática, pero que conviene á todos los géneros artísticos.

Lo serio atiende al *aspecto grave y consecuente* (1) de los objetos y especialmente de los hechos humanos. Es el único aspecto de las cosas susceptible de verdadero ideal y en consecuencia el único plenamente estético ó llámese poético.

Lo cómico atiende á lo risible, á lo *irregular é inconsecuente*, y por lo tanto es de suyo anti-ideal y prosaico. Pero al propio tiempo lo ridículo llama también la atención por su forma, y como por otra parte es susceptible de un ideal propio (lo absurdo, lo extravagante, lo irregular llevado al extremo), y como puede combinarse con elementos bellos y haber belleza en su exposición, existen géneros artísticos cómicos, opuestos del todo en el asunto á los géneros serios, y en la manera de realizarlos en parte opuestos y en parte análogos. Lo cómico tiene sus modificaciones especiales en lo jocoso, lo burlesco, lo bufón, etc. Hay también la parodia, que es el remedo cómico de lo serio.

Lo cómico, que divierte y agrada á su manera, no está reñido con la benevolencia hacia el objeto que lo promueve, que, si bien ridículo, suele ser inocente é inofensivo. En esto se diferencia de lo satírico que nace de la aversión, de la indignación producida por un objeto malo, dañino, funesto; indignación que de ninguna manera puede calificarse de cómica. Mas á pesar de esta esencial distinción, fácil es reconocer que, fundándose lo cómico y lo satírico en lo irregular y en lo absurdo, muchas veces deben ir juntos, pues en uno y otro caso hay depresión del objeto. Un hombre, por ejemplo, no quiere ser blanco de lo cómico, más que

(1) No se entiende que lo serio sea siempre éticamente racional y elevado, sino que hay una congruencia entre los hechos, y por consiguiente más formalidad y enlace. Así por ejemplo, será seria la situación de un hombre valeroso que arrostra un peligro ó que se aparta de él de una manera digna y mesurada, y cómica la del que huye con exagerada precipitación, especialmente si en lugar de huir da vueltas, cegado por el miedo, al rededor de un mismo punto.

de lo satírico. Un objeto nocivo, si se atiende únicamente á la irregularidad y extravagancia, puede dar pie á un efecto cómico: así un poeta de la antigüedad presentaba á menudo los desaciertos políticos de su patria como una serie de irregularidades y absurdos que producían el efecto de la risa.

No há mucho se ha introducido la calificación de *humorístico*, fácil de confundir con la de cómico. Derívase aquélla de la palabra «humor» en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la personalidad, á menudo caprichosa, del artista, en el modo de ver y de exponer las cosas. Reconócese en los escritores humorísticos una mezcla de idealidad y de espíritu burlesco, de fantasía y de prosaísmo, de razón y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en su exposición artística.

II.—DE LAS FORMAS DEL ARTE.

Dirigiéndose las bellas artes inmediatamente á nuestros sentidos, mediatamente á nuestro espíritu, las formas ó apariencias sensibles son el medio de que se valen para llegar á nuestro espíritu. Así las formas, ó sea medios del arte, son las apariencias sensibles que emplea para comunicar los conceptos.

Las formas pueden considerarse, ya como medios del lenguaje artístico, ya como distintivas de las diferentes artes.

1.—DEL LENGUAJE ARTÍSTICO.

Las formas como medios del lenguaje artístico (ya sean elementales como una línea, un sonido, ya compuestas como una figura humana, un apólogo) deben

considerarse primero en sí mismas, es decir, como apariencias sensibles, y luego en la relación que guardan con el concepto comunicado.

FORMAS CONSIDERADAS EN SÍ MISMAS. Atendiendo á la naturaleza material de las apariencias, se dividen en *ópticas* y *acústicas*.

Las ópticas se subdividen en *sólidas*, que son las que constan de las tres dimensiones de los cuerpos, y en *aparentes*, ó sea, figuradas en una superficie.

Las acústicas se subdividen en primer lugar en *articuladas* y *no articuladas*. Las primeras son las que produce nuestro aliento sonoro (vocal) modificado por el juego de los órganos orales (consonante ó articulación); las no articuladas son las que producen los demás objetos tomados de la naturaleza.

Las formas acústicas se subdividen además en *tonalizadas* y *no tonalizadas*. Las primeras son los sonidos puros, sujetos á ciertas leyes y reductibles á determinadas categorías acústicas (como las que da una cuerda bien templada); las segundas son los demás sonidos, ó mejor ruidos, que ofrece la naturaleza.

El arte emplea las formas ópticas y acústicas, conservando los principios de armonía que ofrece la realidad, é imprimiéndoles otros nuevos y propios del mismo arte, en cuanto lo consiente la índole de los objetos en que las formas residen. Estos principios dimanan de la simetría, generalmente acompañada de la repetición de proporciones que constituye el ritmo. La simetría puede ser:

I. *Simetría bilateral ó paralela que duplica una parte del objeto*, duplicando por consiguiente las relaciones proporcionales. Cuando el arte representa la figura de un animal, toma esta simetría de la naturaleza. Se halla también en ciertos ornatos divisibles en dos partes iguales, aun cuando varíe algún pormenor (á un lado puede haber símbolos de la paz y al otro símbolos de la guerra), si conservan las mismas proporciones.

Simetría bilateral por equivalencia se reconoce también en la pintura, que coloca en los dos lados del cuadro grupos, no iguales, sino análogos.

II. *Simetría circular ó radiante que multiplica al rededor de un centro partes iguales* y que por consiguiente conservan las mismas proporciones, como se observa en la representación de las flores y también muchas veces en el ornato.

III. *Simetría continuada que multiplica horizontalmente ó bien en la sucesión del tiempo partes iguales* con las proporciones que contienen: una serie de columnas ó intercolumnios iguales, repetidos varias veces en la arquitectura; una serie de pormenores iguales ó equivalentes en el ornato; la repetición de unos mismos movimientos, golpes y actitudes en la danza; una serie de compases cuyo contenido formal (1) es igual ó equivalente en la música; una serie de versos ó de estrofas de una misma clase en la poesía. Esta simetría es la que en sentido especial se llama ritmo, particularmente si se trata de objetos acústicos.

IV. *Simetría definitiva que divide el objeto en dos partes iguales ó equivalentes*, compuesta cada una de partes menores que ofrecen la simetría continuada. Esta es la euritmia (2) de los arquitectos con respecto á las dos alas de un edificio, y la cuadratura de las frases musicales (compuestas como la cláusula oratoria de prótasis determinada y apódosis que determina ó cierra el concepto).

Además del principio de simetría, el de equivalencia, el de la interrupción ó suspensión de la simetría por amor de la variedad, y aun el de oposición ó contraste

(1) Formal, porque habrá, además de igual medida, los mismos tiempos fuertes, tal vez el mismo número de notas, pero nó el mismo valor tónico de éstas.

(2) Adviértase que esta simetría arquitectónica no siempre es continuada; puede ser en parte bilateral y en parte continuada, y aun sólo bilateral.

explican las variadas combinaciones que distinguen las formas exteriores artísticas, especialmente las acústicas.

En las artes ópticas imitativas la simetría se forma de los objetos de la naturaleza, y por consiguiente están sujetas á normas determinadas, como cuando la escultura y la pintura reproducen la figura humana; si bien los maestros de estas mismas artes no siempre se han guiado por los mismos tipos (así se conocen diferentes cánones de los principales escultores griegos, según preferían figuras más robustas y majestuosas ó más elegantes y esbeltas).

En las otras artes la simetría es libre y no imitativa, es decir, determinada tan sólo por la armonía interior (ornato, proporciones arquitectónicas, ritmo musical y poético). La sujeción á proporciones determinadas se ha llevado algunas veces demasiado adelante, fijándolas en cánones inflexibles que no siempre han obedecido las mismas obras señaladas como modelo (v. gr. los templos griegos con respecto á las prescripciones de Vitrubio); así es que en estas proporciones no imitativas hay una parte variable que depende de las circunstancias del objeto ó de la elección del artista. Mas tampoco debe olvidarse que no todas las combinaciones posibles son bellas y que en muchos casos se ha agotado, ó poco menos, la invención de las acertadas, debiéndose ir con tiento en la admisión de otras nuevas (1).

RELACIONES ENTRE LAS FORMAS Y EL CONCEPTO. Al establecer las relaciones entre las formas sensibles y el concepto que comunican, es decir, entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, ve-

(1) En el último período de nuestra literatura se han formado nuevas combinaciones métricas, algunas felices, otras que se desecharon en cuanto hubieron perdido el aliciente de la novedad. Algunos cultivadores modernos de la arquitectura gótica la han producido de mala ley por falta de estudio de las proporciones propias de este género, etc.

mos en primer lugar que unas son *imitativas*, es decir, reproductivas de las formas de determinados objetos, como una figura pintada que reproduce un rostro; y otras *no imitativas*, como un sonido que expresa la tristeza, la palabra «ira» que designa cierta pasión, etc. Puede también notarse que las imitativas nunca son inmediatas, es decir, que jamás se pasa de ellas al concepto, sino que son siempre medio de otro medio; así en la imitación de un rostro triste, se pasa por la expresión del estado del alma que el rostro manifiesta, y se llega al concepto de tristeza.

De suerte que todas las formas, inclusas las imitativas, son manifestativas de un concepto. Las formas como manifestativas se dividen:

I. En *naturales*, es decir, aquellas en que *existe entre la forma y el concepto una relación establecida por la naturaleza*, y que reconocen todos los hombres. Estas formas comprenden: el carácter, como la figura humana que nos manifiesta todas las cualidades del hombre apreciables en su exterior; la expresión propiamente dicha, como la de la voz ó el rostro que manifiestan la tristeza, y la expresión traslaticia, como el aspecto risueño ó severo de un árbol, un sonido ó varios sonidos que nos dan una impresión de alegría ó de tristeza.

II. *Significativas*, es decir, aquellas en que *no existe entre la forma y el concepto relación alguna* y en que por consiguiente la forma manifiesta el concepto sólo por una *asociación de ideas* que ha establecido una autoridad ó el convenio entre varios hombres, como una hoguera para indicar en tiempo de guerra la proximidad del enemigo, ó la palabra «ira» para designar una pasión determinada. Las formas significativas se llaman también artificiales y no siempre con exactitud convencionales.

III. *Simbólicas*, es decir, aquellas en que *entre la forma y el concepto* existe *afinidad ó analogía* que no sería bastante para determinar el concepto, si no lo hu-

biese fijado una asociación de ideas (debida á una autoridad ó á un convenio) (1).

Las correspondencias en que se fundan los diferentes símbolos deben reducirse á las de semejanza, coexistencia y sucesión que originan las traslaciones ó tropos á que la retórica da los nombres de metáfora, sinécdoque y metonimia, conforme se observa en los siguientes ejemplos: 1.º *Semejanza:* un león para indicar el poder de un pueblo, una llama como símbolo de un afecto vivo, un dardo que traspasa un corazón, como símbolo del dolor moral. Hay también símbolos fundados en una *serie de semejanzas* (que corresponden á la metáfora continuada ó alegoría), como varios objetos tomados de un jardín (belleza y variedad de las flores, perfume, ambiente puro) que se comparan sucesivamente á diferentes circunstancias de una vida feliz y sosegada. Si en este caso se ponen sólo los términos simbólicos y desaparecen los propios del objeto simbolizado, nace el *enigma*, cuyo uso se conserva ahora tan sólo en los acertijos ó adivinanzas infantiles, pero que tuvo más importancia en algunos pueblos orientales (2). El *apólogo*, que simboliza una idea práctica, se funda en la semejanza que con determinadas costumbres humanas ofrecen otras costumbres de la misma clase (el astrólogo

(1) Para mayor claridad tomaremos por ejemplo de forma natural, simbólica y significativa un mismo objeto: el león como objeto que caracteriza la fuerza, la majestad, es manifestación natural; como emblema del pueblo español, es simbólico; como seña de un mesón ó de una tienda, es significativo.

(2) Así eran enigmáticas muchas representaciones egipciacas para los que no poseyesen de antemano el concepto que con ellas quería manifestarse. Este gusto enigmático fué representado simbólicamente por los mismos egipcios en la figura de la esfinge: gusto enigmático y símbolo particular de que hallamos la tradición entre los griegos en la historia de Edipo: adivinado por éste el enigma (cuál es el animal que por la mañana anda en cuatro pies, al medio día en dos y por la noche en tres, es decir, el hombre) la esfinge que lo había propuesto se hundió en las aguas.

que cae en un pozo como símbolo de la imprevisión práctica del científico) ó los instintos de los irracionales (fiereza del león, astucia de la zorra) ó algún fenómeno de la naturaleza inanimada (piedra que cae de lo alto como símbolo de la caída del poderoso).—2.º *Coexistencia: parte por todo* (un árbol por un bosque, una cabeza de negro ó una palmera por el África); *particular por general* (labrador como símbolo de las diferentes clases de trabajadores); *abstracto por concreto* (el número cuatro para indicar las cuatro estaciones del año) (1); *concreto por abstracto* (una reunión de filósofos para simbolizar la filosofía; una figura concebida por la imaginación para representar la misma idea: la Filosofía personificada) (2).—3.º *Sucesión: causa por efecto* (rayo como símbolo de destrucción, sol por día, luna por mes), *efecto por causa* (humo como símbolo del fuego), *antecedente por consiguiente* (instrumento por la obra, como una pluma por la profesión de las letras), *consiguiente por antecedente* (una bandada de golondrinas como símbolo del verano).

Hay símbolos en que es poco perceptible la relación entre la cosa que manifiesta y la manifestada y que por lo tanto se aproximan al signo, conforme sucede en ciertos emblemas nacionales y profesionales (colores de una bandera, borla doctoral).

El símbolo se funda en una correspondencia natural,

(1) La arquitectura, especialmente en los pueblos orientales y de la Edad media, hizo frecuente uso de números simbólicos; no valiéndose de una cifra abstracta, sino de objetos determinados, como por ejemplo doce columnas para simbolizar los doce apóstoles.

(2) La personificación de una idea general (Filosofía, Ambición, etc.) y también en ciertos casos la de objetos inanimados (el Ebro, el Cabo de Buena Esperanza) se llama alegoría en un sentido distinto del de metáfora continuada. En tal sentido la palabra alegoría se opone á los demás medios simbólicos; se llama cuadro alegórico el que representa la filosofía bajo la figura de una mujer y simbólico el que la representa por una reunión de filósofos.

á la cual se da un valor más fijo y determinado que el establecido por la naturaleza. El león comunica una idea de fuerza, de poder; escogido por símbolo representa, nó el poder en general, sino el poder de un pueblo determinado (el león de España). Un color, una flor nos dan naturalmente una idea de bienestar, de alegría, que atribuyendo al objeto el efecto que nos produce, consideramos por metonimia como expresión propia del color ó de la flor; en lo que se llama lenguaje de los colores ó de las flores, un color vale simbólicamente por la idea precisa y determinada de la esperanza, una flor por la de la inocencia.

En todo símbolo hay una elección más ó menos refleja, y en esto se diferencia del lenguaje naturalmente trópico, que usamos movidos de un instinto que nos lleva á valernos de los objetos sensibles para representar nuestros actos morales é intelectuales. El poeta habla naturalmente de un corazón inflamado; luego viene el escultor y escoge una llama para simbolizar un sentimiento muy eficaz y muy vivo. La imaginación ve instintivamente analogías entre los alicientes de un jardín y una vida feliz y sosegada, y forma una metáfora continuada (alegoría); mas el que quiere formar un símbolo, compara separadamente las partes de ambos objetos, físico y moral, y señala las analogías que va descubriendo entre estas partes (1).

No obstante el lenguaje simbólico se funda en una propensión nativa, y es muy propio de los países y de los tiempos en que domina una imaginación fecunda y ardiente.

CUALIDADES DE LAS FORMAS Ó MEDIOS DEL ARTE. Los medios del arte han de ser *claros* y tener además un *valor estético propio.*

(1) Así todo enigma es simbólico, porque se funda necesariamente en la apreciación separada de la idea que se simboliza.

La claridad es cualidad necesaria de todo lo que debe comunicar ó manifestar un concepto. Las formas naturales son siempre claras, por existir entre ellas y el concepto una relación establecida por la naturaleza y que deben reconocer todos los hombres. La claridad de las significativas y aun de las simbólicas depende del conocimiento de la relación que se ha establecido por autoridad ó convenio entre ellas y el concepto. Así con respecto á las últimas, la claridad no es siempre proporcionada á la mayor afinidad ó analogía entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, sino que muchas veces nace del más frecuente empleo de las mismas, de formar parte de un vocabulario simbólico adoptado en ciertas ocasiones. Un pintor que simbolizase la madurez de los pensamientos de la persona que ha retratado, por medio de la representación de frutos en que se reconociese aquella cualidad tomada en sentido literal, se valdría de un símbolo fundado en una analogía que ha sido bastante para producir una expresión metafórica usada en el lenguaje hablado, pero que no daría á comprender su intento en un arte que no emplea este símbolo ni otro parecido.

No basta, sin embargo, claridad para que el medio artístico sea el que debe ser. A diferencia del lenguaje científico en que el signo se usa sólo por necesidad y será tanto más apreciado cuanto menos llame la atención por sí mismo y más inmediatamente dé paso al concepto, el medio artístico debe tener un valor propio, es decir, ser atractivo por sí mismo, contribuir á la vida y al efecto estético del conjunto (1).

(1) No basta, por ejemplo, que se compare al hombre engreído por la prosperidad con el árbol que se engrandece y después cae; es necesario que ocupe y subyugue la imaginación la pintura de la vida y de la destrucción del árbol, como en el bello paso bíblico reproducido por Herrera:

Tales ya fueron éstos cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramos y hojas con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso, etc.

Tal es la razón de que las personificaciones alegóricas, hechas de intento, sean frías, es decir, que no interesen por sí mismas y sí únicamente por la manifestación del concepto, como que la imaginación no admite su existencia y el entendimiento pasa inmediatamente á la idea general; aun por esto sólo las usan la buena poesía como una manera rápida de decir, y la pintura y la escultura como únicos medios que tienen á mano para representar ideas generales.

Por más claras y más vivientes prefiere el arte las formas naturales; pero no se ha de creer que su uso pueda ser exclusivo, ya que por poco que el arte trate de ensanchar su dominio y de encumbrarse á cierta altura se hallará con ideas que las formas naturales por sí solas no alcanzan á manifestar (1). Así es que la misma escultura griega que representaba un mundo ideal, pero de índole esencialmente humana, que se limitaba á cierto círculo de ideas y sentimientos que podía manifestar por medio de la fisonomía y del gesto, además de valerse para expresar lo ideal de una convención negativa en la ausencia de color y de otros rasgos imitativos, acudía frecuentemente al empleo de atributos que completasen la exposición de las ideas del artista (como el águila armada de rayos que acompañaba á Júpiter); y de seguro que toda la majestad é idealidad de sus estatuas hubieran hecho de ellas tan sólo hombres superiores y nó dioses inmortales, á no estar ya avisados los espectadores. Hasta la música, arte esencialmente expresivo, adquiere significaciones que por sí sólo no tendría, con el auxilio de hábitos establecidos y especialmente de la palabra oral.

(1) Por esto el Arte cristiano se vale frecuentemente de símbolos tomados de hechos históricos ó de objetos naturales, como de la emancipación del esclavo para representar la ley de gracia, de la mañana ó la primavera para representar la regeneración espiritual etc.

2.—DE LAS DIFERENTES ARTES.

El arte comprende las diferentes bellas artes.

Aunque todas las bellas artes tratan de realizar la belleza, se diferencian entre sí por los medios de que se valen y por los límites á que cada medio respectivo las sujeta.

CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES. Las bellas artes se dividen en artes ópticas ó de la vista y en artes acústicas ó del oído. Las primeras son artes del espacio ó de partes coexistentes, y las segundas artes del tiempo ó de partes sucesivas.

ARTES ÓPTICAS Ó DE LA VISTA. Las artes ópticas son:

La arquitectura, que es el arte que se vale de formas ópticas, sólidas no imitativas.

La escultura, que es el arte que se vale de formas ópticas, sólidas imitativas.

La pintura ó gráfica (1), *que es el arte que se vale de formas ópticas, aparentes imitativas.*

La arquitectura se sirve de objetos naturales (piedra, madera, etc.) que deja en un estado más próximo al que tenían en la naturaleza: así se elabora menos un fragmento de mármol para producir un sillar que una estatua y además el sillar figura como piedra y nó como representación de la figura humana. De la reunión de tales objetos forma un conjunto determinado por razones de estática (construcción sólida), de utilidad y de armonía estética, y nó por el deseo de reproducir las formas de un objeto de la naturaleza, es decir, nó por

(1) Es en rigor más exacto el último nombre que equivale á arte del dibujo en una superficie plana, porque este puede existir sin los colores, de los cuales, por otra parte, en ciertas épocas ha hecho uso la escultura. Sin embargo existe escultura completa sin colores y no lo es sin ellos el arte de formas ópticas aparentes.

un fin imitativo. El ejemplo que algunos han aducido de la semejanza del templo griego con una cabaña de madera no prueba la imitación, pues la misma cabaña no es ya un objeto natural y el templo será la cabaña perfeccionada. Sólo en algunos casos puede admitirse una correspondencia general, como la de las pirámides con una montaña, la del laberinto con una serie de grutas.

Las formas de la escultura son también sólidas, es decir, que constan de las tres dimensiones lineales: una estatua ocupa el mismo espacio que el cuerpo de un hombre. Son también reales en la escultura (no menos que en la arquitectura) la luz y las sombras que la acompañan. La escultura reproduce las formas de los objetos naturales (figura humana, animales, tronco de un árbol, etc.), si bien suele contentarse con una representación general, prescindiendo de imitaciones parciales, como son la del color, la del interior de los ojos, etc.

Las formas de la pintura son aparentes. En una superficie plana, con solas dos dimensiones, pero con el auxilio de los colores, finge la realidad de los cuerpos, la luz y la sombra que los acompañan y las distancias en que están colocados.

ARTES ACÚSTICAS Ó DEL OÍDO. Las artes acústicas son:

La música, que es el arte que se vale de formas acústicas tonalizadas y de valor en gran parte natural.

La poesía, que es el arte que se vale de formas acústicas articuladas y de valor en gran parte significativo.

La música, á diferencia de la poesía que se vale tan sólo de sonidos articulados, es decir, de la voz humana, emplea indiferentemente toda clase de objetos sonoros (instrumentos de percusión, de cuerda, de viento y también la voz humana cuando se une á la poesía por medio del canto), si bien todos estos sonidos de tan diferentes clases han de ser tonalizados (1). Hace suceder

(1) Exceptúanse únicamente los sonidos, por su naturaleza indeterminados, de los instrumentos de percusión.

estos sonidos en la melodía que sujeta generalmente á medidas con determinados ritmos, valiéndose además del acuerdo (armonía en sentido especial), ó sea, superposición (simultaneidad) acordada de sonidos.

Los sonidos de la música tienen un valor natural en cuanto son expresivos; producen inmediatamente su efecto sin necesidad de la clave para comprenderlos: así es que no sólo un extranjero, sino también un salvaje sienten los halagos de nuestra música. Puede haber y hay sin duda una parte convencional que distingue la música de los diferentes pueblos, como la hay también en el lenguaje de la fisonomía y del gesto, y si además existen composiciones musicales que necesitan de cierto ejercicio y de una educación especial para ser comprendidas (según sucede también en la escultura y pintura), además de la parte convencional ó de asociación que puede haber en estos casos, atribúyase dicha necesidad á la complicación de elementos de que es imposible hacerse cargo sin una atención continuada.

La poesía se vale únicamente de sonidos articulados. Estos sonidos son en gran parte de valor significativo, como lo demuestra palmariamente la necesidad de aprender los idiomas para comprenderlos. No obstante en la palabra pronunciada hay la parte natural y expresiva de los tonos particulares y generales, y además de esto los sonidos de la poesía, prescindiendo de su significación directa, pueden producir efectos análogos á los de la música.

Éstas son las cinco artes que se distinguen por su forma primordial, de suerte que si alguna otra se indica cabe reducirla á una de las enumeradas: ó bien, como sucede en el alto, medio ó bajo relieve con respecto á la escultura y la pintura, ocupan un lugar intermedio, ó bien, como el canto, se forman de la unión de otras dos.

Saltación. Una sola falta indicar que puede valerse de medios exclusivamente propios, aunque generalmente ha ido acompañada de la poesía y de la música, y que

por otra parte no ha dejado de tener grande importancia en épocas remotas. Tal es la saltación ó danza, nó convertida como ahora en una diversión frívola ó en un remedo del poema dramático, sino dotada de índole propia y sujeta á un fin artístico.

La figura humana que por medio de la imitación es elemento de la escultura, de la pintura y aun de la parte descriptiva de la poesía, puede ser presentada en su estado natural. Así en la poesía lírica cantada, la persona que canta, por la expresión de su rostro, por las cualidades y la actitud de su cuerpo puede completar la realización de la obra artística. Este hecho se efectúa actualmente en la poesía dramática y hasta con una esencial modificación en la oratoria (1), donde la persona del actor ó del orador es una parte esencial de la ejecución de la obra. En los tres casos la figura humana es una pintura viviente que se combina con los efectos de las formas de un arte acústico.

Pero la figura humana por sí sola puede expresar, ya por manifestación propia de los sentimientos del que expresa, ya por representación de un personaje distinto del que representa, y además puede ofrecer las bellezas de la misma figura realzadas por las que nacen de la actitud y de los movimientos. La *expresión* ó *representación* y la *belleza de actitudes y movimientos* son los elementos propios de la saltación, y constituyen como una escultura viva, que pudiera ser independiente de otro arte: escultura coexistente y sucesiva á la vez, es decir, que no sólo ocupa parte del espacio sino también del tiempo. Sin embargo, la antigua danza no vivía separada del canto, es decir, de la poesía y de la música,

(1) La ejecución dramática no es un arte separado, sino una realización de la obra poética, una parte del drama en que el actor completa la obra del poeta. La composición oratoria no es de arte puro sino obra literaria mixta, es decir, que participa de algunas cualidades de las artísticas: en ella el orador no representa, sino que se presenta á sí mismo; hay realidad y nó ficción como en la ejecución dramática.

sino que combinaba todos los medios de expresión y de representación, tanto más cuanto las tres artes ofrecen un elemento común en el *ritmo*, que acaso debió á la danza, acompañada del canto, la fijeza que luego ha pasado á ser esencial en las tres artes.

Arte de los jardines, etc. La combinación de formas ópticas sin objeto imitativo, así como generalmente modifica los materiales que presta la naturaleza para sujetarlos á nuevas formas determinadas, puede conservar en mayor grado las de los mismos objetos naturales, como sucederá, por ejemplo, si en lugar de construir una pirámide ó un obelisco, se modifica solamente una montaña ó un peñón que ofrezca una forma análoga. Esto se verifica particularmente en el arte de los jardines, que con buen derecho se mira como una ramificación del arte arquitectónico. En él se consideran algunas veces los objetos naturales como elementos de ornato (cuadros de flores), otras veces se dejan en su estado primitivo, si bien concentrándolos en limitado espacio (bosques, cascadas, senderos rústicos, etc.), otras veces se realza el efecto de la naturaleza con objetos esculturales ó arquitectónicos (estatuas, templetes, torres á veces medio derruídas, etc.). En general el jardín ó el parque forma un apéndice de un edificio (palacio, quinta, etc.)

También se han señalado como parte de las bellas artes ciertos objetos útiles distintos de la arquitectura, como los muebles, los trajes, etc.; pero tales objetos y aun los menos importantes de la arquitectura, si bien presentan una belleza de disposición que puede ser de mucho precio, no constituyen por lo común una verdadera creación artística y no pasan de ser bellezas puramente de ornato. Excepciones puede haber, pues una ó varias figuras de las que adornan, por ejemplo, una urna, pueden tener tanto valor artístico como una estatua independiente.

Con menor motivo todavía se ha enumerado entre las bellas artes la equitación, la epigrafía, etc.

* ESFERA DE LAS DIFERENTES ARTES. Se ha intentado establecer una jerarquía entre las cinco artes principales, según el orden en que las hemos enumerado, atendiendo á la finura ó, como impropiamente se ha dicho, al carácter menos material de sus formas. Para esto se ha observado que la arquitectura emplea grandes masas sujetas, sin que en manera alguna lo disimulen, á las leyes de la estática; que la escultura, aunque trata de ocultar tal sujeción, tampoco puede prescindir de ella; que la pintura se vale de los medios más delicados é impalpables del color y de la luz; que la música emplea la forma invisible y todavía más aérea del sonido, y que en la poesía los sonidos obran nó por su efecto sensible sino como signos de ideas. Sin negar la parte luminosa que puede tener esta distinción; no debe darse absoluta primacía á ningún arte (exceptuando á lo más la poesía), pues manteniéndose en su esfera propia cada arte, tiene sus dotes particulares y, si cabe decirlo así, sus ventajas. La historia, por otra parte, desmiente la sucesión que, conforme á la categoría supuesta de las artes, se les asigna; pues sin hablar de la música, cuyas producciones antiguas son punto menos que desconocidas, vemos que la arquitectura, arte sin duda primitivo, prospera y florece en épocas tan cultas como la de Pericles, al paso que la poesía, arte sin controversia el más antiguo, es de todas las épocas, sin exceptuar las más recientes.

Arquitectura. Este arte que, según ya observamos, es el que menos modifica los objetos naturales, tiene en cuenta todas sus circunstancias físicas (cualidades del material, clima del país donde se edifica), para alcanzar una construcción sólida y conveniente. Preside una *idea de utilidad* en todas sus obras, á excepción de algunas que sólo se proponen un objeto *conmemorativo* (ciertos monumentos primitivos, los obeliscos egipcios, las columnas honoríficas de los romanos). Las razones de la *construcción* y del *uso* á que se destina el edificio son las que determinan el conjunto de sus formas.

Tales son los antecedentes extra-artísticos de la arquitectura. Entran luego los *elementos artísticos* que se apoyan en los anteriores y deben confundirse con ellos. Estos elementos estéticos consisten en el *carácter general* de la construcción (aspecto propio de un templo, de una fortaleza) y en la *belleza* definitiva de sus formas, debida á los pormenores lineales y al ritmo del conjunto, cuyo efecto acrecientan los medios que sugieren los materiales (color, finura, trasparencia del mármol), y además el juego de la luz y de las sombras que este arte recibe de la naturaleza, sin contar los auxilios que le prestan la escultura (capiteles, ornato) y algunas veces la pintura (arquitectura policroma).

El *efecto* de las formas arquitectónicas es por necesidad *vago* y poco determinado, pues si caracterizan el conjunto y dan una fisonomía especial á las partes, no corresponden á una idea como la que fijan las palabras, ni á un objeto de la naturaleza por medio de la imitación, ni tampoco á sentimientos tan vivos como los que promueve la expresión acústica. Pero las *impresiones* que aquéllas producen son *profundas* y *duraderas*, y como se fundan muchas veces en figuras geométricas primordiales, son comparables á las que se deben á objetos en que domina el carácter intelectual.

La grandeza y permanencia de las construcciones arquitectónicas, que parecen rivalizar inmediatamente con las de la naturaleza; los esfuerzos que han necesitado y que las presentan como la obra de una generación ó de un pueblo; el recuerdo á ellas tan adherido de los fines á que han sido destinadas; las enseñanzas ya debidas á símbolos propios de la misma construcción, ya depositadas en sus paredes por la pintura y la escultura, producen un efecto singular que sube de punto cuando se hallan colocadas en el centro de las bellezas naturales, como un diamante labrado, en una sien hermosa.

Escultura. La escultura, que conserva algo del carácter general del arte arquitectónico, debe ceñirse á representar *simples situaciones* (la imagen de un santo,

estatua conmemorativa de un sabio ó un guerrero) ó *acciones muy sencillas* y de una significación sumamente clara: la belleza, las cualidades más generales del carácter, los principios más primordiales y permanentes dominan en ella sobre lo especial y variable (1).

Excluye lo concentrado, la complicación de pensamientos, la expresión demasiado viva (2), no menos que la más delicada, es decir, la que se funda en el misterioso reflejo del alma en la fisonomía.

Todo en ella es *simple* y *preciso*, pero en cierta manera inmóvil y relativamente falto de vida.

Mas por otra parte por su *claridad*, por su *idealidad*, por su *aptitud para reproducir las bellezas de la forma humana*, mereció ser el arte favorito del pueblo artista por excelencia, al paso que los demás pueblos le han confiado el recuerdo de sus principales hechos religiosos y nacionales.

Pintura. En la pintura hay menos realidad de formas, pero tiene mayor cabida aquella *ilusión voluntaria*, por la cual el espectador se presta á la intención del artista. Representa fácilmente no sólo situaciones, sino *acciones ricas y variadas*. Distínguela con respecto á la escultura la mayor *vida*, algo más sensible y atractivo,

(1) Este principio de idealidad genérica se observa principalmente en la representación de la parte natural de la figura, (es decir, en la ausencia de ciertos pormenores imitativos y de una acción determinada las más veces), pero influye también en el traje. La escultura moderna que no puede ni debe hacer uso de la representación desnuda, frecuente en el arte antiguo, y que ha de representar trajes á menudo prosaicos, busca aquella idealidad introduciendo, por ejemplo, en el ropaje una parte holgada que no sea tan exclusivamente distintiva de un período histórico determinado.

(2) Se ha observado, por ejemplo, que el grupo de Laoconte muestra, en medio de la expresión del dolor, cuanto sosiego es compatible con la terrible situación que representa. Se considera como más propio de la escultura el Dioscóbulo de Naucides de Argos que se prepara para lanzar el disco, que el gladiador de Agasías de Efeso, obra ya de época menos clásica, cuya actitud es muy enérgica y hasta violenta.

como lo es el color con respecto á la simple configuración. Admite todos los accidentes de la expresión y las particularidades de los caracteres y de las épocas.

Aunque la mayor parte de las veces el pintor no crea los asuntos y se ciñe á reproducir lo que cuenta la historia, *su parte inventiva se ejercita sobremanera en la composición y ejecución*, para lo cual tiene mil variados medios, las líneas, los colores, la luz, las sombras, las medias tintas, el claro-oscuro, los diversos toques del pincel, etc.

La expresión propiamente dicha del cuerpo y especialmente de la fisonomía humana, que es el medio distintivo de la pintura, obra directamente en el sentimiento, pudiendo decirse que *se insinúa en el alma*, si bien no la arrebata como los sonidos de la música.

Mas tampoco debe olvidar este arte que sólo puede representar *un momento de la acción*, y que á causa de la ausencia de las palabras explicativas, no siempre suficientemente suplidas por las indicaciones simbólicas, se ve obligado á desechar *asuntos* que no sean *claros por sí mismos;* que de los sentimientos del alma humana *no puede decir cuanto dicen las palabras de la poesía* y que *no debe presentar como ésta lo que en la naturaleza repugnaría* (1); y, por otra parte, que si la armonía de los colores le sugiere efectos un tanto análogos á los de la música, *la sujeción á formas imitativas* le impide entregarse á la libre combinación de los elementos armónicos.

Música. Las artes del oído, por lo personal, instantáneo y variado de los fenómenos de este órgano, producen efectos más vivos é inmediatos. La música en es-

(1) La poesía en algunos casos y con parsimonia puede y aun debe indicar objetos de esta clase, que en general ha de esquivar no menos que la pintura, pero que en la poesía no dramática ofenden menos, por lo que observó Horacio en los sabidos versos:

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus...

pecial, por sus sonidos que obran puramente como tales, *penetra en el interior de nuestra alma*; mientras el ritmo *despierta y se asocia eficazmente toda nuestra naturaleza.*

La música es la *voz del sentimiento embellecida é idealizada* por sus formas armónicas (melódicas, acordadas y rítmicas). La música es *esencialmente expresiva* de sentimientos, y tal ha debido ser en todos tiempos, prescindiendo del carácter más ó menos grave de los efectos, de la mayor prolongación ó viveza de un mismo sentimiento y de la correspondencia más ó menos íntima de los sonidos con las palabras que acompañan.

Pueden, es verdad, existir *construcciones musicales*, en que, á semejanza de la arquitectura, se presente sólo la belleza de la combinación de los elementos y un carácter general (construcciones que llevadas muy adelante se han convertido en un juego mecánico de formas); pero aun estas combinaciones, si son debidamente hechas, dispertarán nuestro sentimiento y se identificarán con él de una manera más directa é íntima que las artes de la vista.

Alguna vez se ha tratado de hacer imitativa la música. La imitación puede referirse á objetos acústicos ó á objetos ópticos. Con respecto á los objetos acústicos naturales, la música toma de la naturaleza las formas más elementales, los sonidos reducidos, como antes dijimos, al estado de átomos. Mas esto no significa que no preste alguna vez la naturaleza combinaciones sencillas como, por ejemplo, el trino de un ave, el ritmo de una cascada, los ecos del trueno, los sonidos repetidos del viento: combinaciones que podrán formar parte del lenguaje musical, el cual lo empleará sin intento de imitación determinada. Tampoco significa que la expresión de la música, como toda expresión, no ofrezca correspondencias con el objeto expresado, que pueden mirarse como imitativas (como, un sonido fuerte en la expresión de un sentimiento enérgico).

Pero la imitación formal y continuada de sonidos na-

turales, si no es una correspondencia general, un simple accesorio ó un elemento íntimamente fundido en la composición, introduce en la música un principio extraño, destruye su carácter artístico, y cae fácilmente en lo ridículo.

Por lo que hace á imitación ó descripción de objetos visibles, que algunos han intentado por medio de la mayor ó menor fuerza de sonidos y de la analogía entre los tonos musicales y los colores, ha tenido y ha debido tener necesariamente un mal éxito: la música sólo debe acudir á analogías vagas y especialmente á la analogía de las impresiones producidas por los objetos y nó á la de los objetos mismos.

Siendo pues la música esencialmente expresiva ¿á dónde llegará su expresión? Existe gran semejanza entre la expresión de la música y las demás expresiones naturales. En la fisonomía de una persona desconocida podremos reconocer si está triste ó alegre, sin determinar la causa de su tristeza ó alegría. Si percibimos, de una conversación lejana, los tonos y nó las palabras, reconoceremos si dos personas altercan, si una se queja ó suplica, si otra amenaza, pero sin saber cuál es el fondo de la misma conversación. No llega á más la música, en cuanto á manifestación de ideas determinadas: sólo puede expresar los *modos generales del sentimiento*, la alegría, la tristeza, la ternura, la gravedad ó la viveza de las impresiones, la calma ó la turbación de los afectos etc.

Para determinar más las ideas necesita de otros elementos. Una impresión embelesadora nos arrastra sin saber á dónde, si una palabra á la cual va aplicada la música, el destino que se acostumbra á dar á tal ó cual género de combinación, la situación y la actitud de los personajes que en el canto y aun en la danza se presentan enlazados con la ejecución musical, el lugar en que se ejecuta la composición, no fijan aquella impresión profunda pero vaga, no dan una dirección determinada á aquel movimiento del alma.

No es esto decir que no existan relaciones íntimas

entre la música y las graduaciones del sentimiento, pues pueden establecerse las más delicadas. Así en el canto puesto en boca de personas de una vida rústica é independiente puede haber algo rudo y misterioso á la vez que altivo; en la expresión de los afectos de un niño algo á la vez amante y candoroso; en el canto que acompaña las palabras de consuelo de una persona veneranda algo que es al mismo tiempo sencillo, afectuoso y solemne.

A guisa de la entonación en el lenguaje hablado, la música realza de una manera general, nó mecánica ni minuciosa, el sentido de las palabras, tanto más cuanto hay una parte común entre los tonos, movimientos y pausas del lenguaje simplemente hablado y los de la música. Por medio de variadas correspondencias ésta se liga á las palabras y un canto particular pasa á ser como la expresión imperecedera de estas mismas palabras. Mas por otro lado el sentimiento puesto en acción por la música y la imaginación movida por el sentimiento nos llevan más allá de lo definible y determinado.

III.—DE LAS REGLAS ARTÍSTICAS.

NECESIDAD DE LAS REGLAS. En la intuición de la mayor belleza, en el acto de concebir y realizar un asunto, entra la apreciación de todos los requisitos que exige la excelencia de la obra que se ha de producir. Si nos figuramos un genio anteriormente educado por los mejores y más convenientes modelos, á la vez que por las más sanas influencias de todas clases, sin que sus ideas ni sus sentimientos hayan sido falseados en manera alguna, que escoge el asunto más interesante y el más adecuado á la índole de sus propias facultades, en este caso producirá bien, su obra reunirá los requisitos debidos, contendrá implícitamente las reglas que convienen al asunto y al género tratado por el artista.

Aunque en realidad las reglas tienen un valor objetivo, puesto que el artista erraría si no las siguiese, el genio puede seguirlas, puede adivinarlas sin necesidad de haberlas aprendido teóricamente, ni de haberlas formulado. En este sentido cabe decir que el genio crea las reglas; puesto que sin haber reconocido anteriormente su imperio, las presenta realizadas en la obra, y de ella las aprenden después cuantos la miran como modelo.

Mas rarísimos son los verdaderos genios, y no siempre á la acción del genio han precedido por completo las felices circunstancias que hemos supuesto. En la intuición artística es muy fácil exagerar uno de los elementos constitutivos de la obra, olvidando otros no menos importantes (así en una composición dramática, notable por otros títulos, puede haberse descuidado la pintura de los caracteres); en obras eminentes se notan partes defectuosas; hombres muy señalados han llegado á una verdadera corrupción artística por habérseles enconado algún defecto en su origen apenas perceptible (un abuso, mayor cada día, de la parte pintoresca de la expresión, ha convertido á un poeta de gran mérito en colorista material y extravagante); y, lo que es más todavía, escuelas y generaciones enteras han seguido un mal camino, aun cuando en ellas hayan florecido grandes ingenios.

Todo esto demuestra la *necesidad de las reglas*, nombre que se da á los *principios de aplicación práctica*, á la parte preceptiva de las bellas artes.

Es evidente que las reglas no bastan á producir belleza, que no sólo es orden sino también vida, y que su *oficio* no pasa de *negativo*, es decir, que enseñan á evitar errores, y *directivo*, es decir, que acostumbran al orden y á la regularidad é indican el camino donde se podrán hallar bellezas. A diferencia de las reglas mecánicas que en las artes útiles guían como por la mano, las reglas artísticas no aseguran el acierto en las bellas artes. Es necesaria la acción de las facultades del artista. El genio inspirado es un raudal que las reglas no pueden impeler, si bien le ponen diques y le preparan un cauce.

Hay artes en que por la mayor importancia de las formas externas consideradas en sí mismas y por ser éstas al mismo tiempo más limitadas y más clasificables, cabe reducir á cánones más generales una parte de los procedimientos; así sucede en el ornato, en la arquitectura, y en la parte de armonía del ritmo y arte musical, como también, aunque en menor grado, en la parte imitativa de la escultura y de la pintura; mucho menos en la poesía que de suyo es más independiente.

Las reglas se han formado, nó á priori, sino por el examen de las obras maestras. Así Aristóteles dedujo las de su Poética del examen de la poesía griega. Comparando después los mejores modelos debidos á distintas literaturas, y suponiendo que en todos ellos se hallan comprendidos cuantos géneros puede producir el humano ingenio, se ha intentado formular un conjunto de reglas, nó relativo á una sola literatura, sino universal y completo. Las reglas son pues una abstracción de los modelos: abstracción, que siendo bien hecha, ha debido hallarse conforme con los principios racionales derivados del concepto del arte y de sus diversos géneros.

DIVISIÓN DE LAS REGLAS. Las reglas pueden dividirse en las siguientes clases:

Reglas superiores, que son los principios éticos á que el arte debe sujetarse (1).

Reglas exteriores, nacidas de la naturaleza de los objetos reproducidos y que el arte no puede alterar (2).

Reglas relativas á la composición. Hay en primer lugar ciertas reglas obvias que ocurren sin necesidad del estudio de la teoría artística, cuales son *las que dicta el sentido común* ó buen juicio, cualidad modesta pero indispensable, que no siempre va unida á los más brillantes dones, ya que sucede que grandes ingenios ave-

(1) V. pág.s 83 y 94.
(2) V. pág. 112

zados á lo extraordinario olvidan las cosas más comunes y cotidianas. El buen juicio, decimos, basta para reconocer estas reglas, cuya observancia no es un gran mérito, pero cuya ausencia es un gran defecto, como la de la correspondencia de los medios con el fin, del estilo con el asunto, la de la obra con el público á que se destina, la de no aceptar una carga superior á nuestras fuerzas, no escoger asuntos infecundos, etc.

Entran luego las *reglas artísticas*, es decir, las que hemos tratado de fijar atendiendo á la naturaleza del arte en general, á su carácter á la vez ideal y real, á las cualidades esenciales de toda obra artística. Hay además las propias de cada arte, como las que expusimos para marcar los límites que los separan. Las hay especiales á más de un arte, como en la escultura y en la pintura, la que respectivamente al arreglo de los ropajes proscribe lo que en vez de señalar y realzar confunde y destruye las formas más esenciales de la figura humana. Existen finalmente los límites de las especies, como, por ejemplo, en poesía, una oda no debe ser una epístola, el estilo épico es distinto del lírico, etc.

Hay finalmente las *reglas técnicas*, reglas en un sentido riguroso, enteramente comparables á las mecánicas que imperan en las artes útiles.

Se han considerado indebidamente como reglas ideas relativas á las artes que no tienen un valor imperativo. Comprenden aquéllas en gran parte una *disciplina* general que aconseja, ilustra y avisa, una parte de prudencia artística, la enseñanza de medios y recursos útiles en casos determinados. Estas observaciones artísticas tienen más aplicación á los géneros que requieren mayor habilidad exterior, como el dramático entre los poéticos (y el oratorio entre los prosaicos).

Tampoco se han de considerar como prácticas de un valor obligatorio, todas las que se reconocen en los modelos; las hay que sólo lo tienen histórico, en cuanto pertenecen á un individuo ó á una escuela particular. Así las de la tragedia griega forman parte de un sistema

sumamente bello, pero no aplicable á otros asuntos, ni á otras circunstancias.

Puede haber reglas de todo punto *falsas*, como sería la que prescribiese una disposición oratoria á las composiciones líricas.

Observaremos finalmente:

I. Que las mismas reglas más generales y fundamentales deben ser bien comprendidas para producir el acierto, como sucede, por ejemplo, en la de la unidad, que algunas veces ha sido mal interpretada con respecto á la poesía lírica, á los diferentes elementos del carácter, etc.

II. Que en la aplicación de muchas de ellas es imposible un rigor matemático, como sucede, por ejemplo, en las que se refieren á los límites de las artes y de cada una de sus especies. Estas y otras reglas se modifican en casos particulares (1), lo cual no significa que deba reinar lo arbitrario, sino una ley especial, y en este sentido se dice que cada cosa tiene su regla.

III. Las reglas, aunque objetivas, se han de haber identificado con el ánimo del artista, de manera que en el acto de producir formen más bien que una traba y una guía exterior, parte de su manera de ver y de sentir: combinadas con el estudio de los modelos deben haber contribuído á darle aquella distinción inmediata de lo que es bello y de lo que no lo es, que se llama buen gusto.

(1) Así, por ejemplo, el poeta habla en nombre propio en un paso de la «Cristiada» (Yo pequé, mi Señor), lo cual pudiera parecer opuesto al carácter objetivo de la poesía épica, pero que es muy propio del caso.

ADICIÓN Á LA ESTÉTICA.

De la crítica artística.

Hemos tratado del principio de belleza mirado en general y en las obras artísticas y literarias en el concepto teórico (ciencia estética y literaria) y práctico (arte de componer); añadiremos ahora algunas observaciones relativas á otro arte derivado del mismo principio, á saber, la crítica estética.

DEFINICIÓN. La crítica artística ó estética es el *arte de juzgar las bellezas y los defectos de las composiciones artísticas y literarias.*

La crítica estética, es decir, la que juzga de la belleza, es distinta de la crítica histórica, que juzga de la verdad (1), aunque entre los hechos sobre que puede versar la última se cuentan los artísticos y literarios.

La apreciación de la belleza se hace en virtud del juicio-sentimiento de lo bello.

(1) De la crítica histórica, que es la aplicación de la lógica á la historia, compusieron á principios de la anterior centuria un notable tratado nuestros académicos de Buenas Letras (tomo I y parte del II) y se hallan algunas reglas en el «Criterio» de Balmes.

Los antiguos llamaban á este acto *judicium*, atendiendo sólo á uno de sus dos elementos; los modernos, por una feliz traslación, que se supone debida á nuestros humanistas del siglo XVI, lo llaman gusto, ó mejor, buen gusto, con lo cual indican su carácter inmediato como juicio y su espontaneidad como sentimiento.

CUALIDADES DEL CRÍTICO. El acto crítico, la apreciación de las bellezas y defectos de una obra es un acto personal, espontáneo é independiente, como lo es también el que ha producido la belleza. Así el acto crítico no puede existir por la adhesión al juicio de otra persona, ni siquiera por el recuerdo de un juicio propio anteriormente formado.

Mas no habrá quien dude de que no todas las personas son aptas para juzgar bien, y que para ser buen crítico se necesitan buenas disposiciones que, á más, hayan sido convenientemente educadas.

El crítico juzga los elementos que forman parte de la composición artística y la armonía que de su combinación resulta. Necesita pues de *facultades análogas á las artísticas*, es decir, á las que fueron precisas para la adquisición y combinación armónica de estos elementos. Análogas, decimos, que no iguales, pues así como el oficio del artista es de todo punto activo, el del crítico es pasivo de suyo. El artista adivina la armonía antes de existir, la crea; el crítico la ve cuando ya existe, la percibe y la siente.

El crítico no necesita del talento de ejecución, pero sí del conocimiento teórico de sus medios; no necesita de la facultad de componer idealizando, pero sí del sentimiento de lo bello, de tendencias ideales y de aquella imaginación que se pone en movimiento á efecto de las ajenas concepciones.

Más que en el artista deben preponderar en el crítico las facultades intelectuales, especialmente el análisis que no obra en el acto del juicio, pero sirve para prepa-

rarlo y para exponerlo y motivarlo, y la abstracción que sabe separar de la obra concreta las ideas que envuelve.

EDUCACIÓN DEL CRÍTICO. Aunque el acto crítico es personal, es decir, que depende, según ya se ha expuesto, del modo de ver del que juzga, este modo de ver se forma y se completa según las ideas y los juicios ajenos. Si el juicio se siente inclinado á una belleza inferior, las buenas doctrinas artísticas deben moverle á aspirar á fruiciones estéticas más nobles; si al juicio no le es dado encumbrarse á ellas por sí solo, la exposición de lo que constituye la belleza en obras particulares, la atención llamada hacia ella y la impugnación de errores (como el de la falsa naturalidad, el de la regularidad ó bien de la libertad mal entendidas) que se oponen á su percepción, le sirven de auxilio eficaz y oportuno. Así sólo vemos con nuestros propios ojos y no habría voluntad humana poderosa á dotarnos de la vista de que careciésemos, pero mucho podríamos dejar de ver si una mano ajena no removiese los estorbos que embarazan nuestras miradas y no las llamase un índice ajeno hacia una perspectiva para nosotros desconocida.

El crítico, pues, debe dar una buena dirección á sus facultades, y lo conseguirá por los siguientes medios:

I. *Examen de los objetos exteriores*, es decir, del mundo físico y moral que el arte representa ó expresa. Así, por ejemplo, mal juzgará un paisaje ó una marina el que desconozca los objetos que en ella se reproducen, ni una obra dramática el que no haya examinado los sentimientos en que ella se funda.

II. *Contemplación, estudio y comparación de los modelos*, medio absolutamente necesario y el más eficaz para despertar el sentimiento y perfeccionar el gusto (1).

(1) Los modelos contienen implícitamente los principios que presentan realizados de un modo viviente y comprenden además los elementos exteriores fielmente representados. Nos

III. *Una buena teoría*, ya se abstraiga de los modelos, ya, como es más frecuente y más seguro, se aprenda de la voz del maestro ó de los libros (1).

ELEMENTOS DE LA APRECIACIÓN CRÍTICA. Si el juicio-sentimiento que constituye el acto crítico es intuitivo y nó deductivo, si no se determina por la comparación de una proposición general con un caso particular; ¿cómo influirán los principios en dicho acto? Lo hemos ya indicado; *limitándolo* (impidiendo que se afirme belleza lo que no lo es); *facilitándolo* (enseñándole lo que no percibe y removiendo los estorbos que indebidamente se opusieren á la afirmación); *preparándolo* (disponiéndolo de lejos á apreciar de otra manera), y aun cabe añadir que *asegurándolo* (mostrándole la teoría confirmada en un caso particular).

La apreciación crítica se efectúa, pues, en virtud de un *juicio-sentimiento conforme á determinados principios*.

Los principios enseñan dentro de qué esfera debe buscarse la belleza.

Corrigen las modificaciones subjetivas de la apreciación estética, mucho más comunes en materias artísticas que en las naturales, porque los elementos que las constituyen son más diversos y se hallan de mil maneras asociados con nuestras propensiones individuales.

Sin ellos las decisiones críticas carecerían de fijeza, siendo no sólo varias de crítico á crítico (lo que en ma-

muestran lo que en tal ó cual género ha hecho el arte, á lo que alcanzan sus medios y lo que atinadamente podemos demandarle. Su estudio, por otra parte, es necesario para distinguir en las nuevas obras lo original de los plagios, las imitaciones y las reminiscencias. Mas algunas personas que por su aislamiento artístico ó literario, sin más compañía que los modelos mal estudiados y comprendidos, adquieren un falso gusto, muestran que ni este medio debe ser exclusivo.

(1) Dáse por supuesto que para formar el juicio crítico es necesario conocer también obras de crítica que puedan servir de ejemplo.

yor ó menor grado por necesidad sucede), sino también en los diversos momentos de un mismo crítico (según el estado de su ánimo, de su humor, etc.).

Sirven para explicar y legitimar los actos de la apreciación estética.

Y por fin (y esto es lo más importante) entran en comercio con el sentimiento, lo modifican á la larga y le disponen á recibir nuevas impresiones.

No obstante, los principios, la decisión intelectual no bastan para formar el juicio completo de la belleza (1), ni aun en los casos en que la obra artística obedece á reglas más fijas y más sencillas, es decir, en que se trata de combinaciones artísticas elementales que se combinan con fines útiles apreciables sólo por el entendimiento, como sucede en ciertos utensilios, en concepciones arquitectónicas de poca monta, etc.

Los principios, además de ser insuficientes, tienen un carácter de generalidad que dificulta su aplicación estética á casos particulares.

Nos dan á conocer (ya se ha indicado) la buena dirección de lo que se ha emprendido ó la ausencia de determinados defectos, pero nó lo que se ha logrado, lo que en realidad se ha hecho. Como no nos es dado afirmar la identidad ni conocer la naturaleza de los colores ó de los aromas sin aplicarlos al órgano por medio del cual los percibimos, no llegaremos á formarnos cabal idea del valor estético de la obra, si no la sujetamos al criterio del juicio sentimiento de la belleza (2). Y ¿cómo por medio de reglas fijadas de antemano podremos apreciar lo imprevisto, lo sorprendente, lo admirable? ¿cómo distinguiremos entre la verdadera armonía y el orden

(1) V. lo que sobre esto indicamos ya al tratar de las reglas artísticas.

(2) De la belleza puede decirse con el proverbio: «Cæcus non judicat de coloribus» ó con el Dante:

...Che da per gli occhi una dolcezza al core
Che intender non la può chi non la prova.

mecánico, entre lo que es y lo que quiere ó aparenta ser, entre el vigoroso impulso y la intención calculada, entre la verdadera sencillez, la verdadera grandeza y la verdadera magnificencia, y la sencillez afectada, la grandeza hueca y la magnificencia indigente, entre la originalidad de buena ley y la asimilación incompleta, entre lo vaciado de un solo golpe y lo compuesto laboriosamente de piezas distintas, entre la obra yerta y la que trasmite el ardoroso aliento de vida?

Muy á menudo sucede que el que juzga de una manera exclusivamente intelectual atiende sólo á las apariencias, á las formas exteriores que pudieran corresponder á algo intrínseco, y por este motivo prefiere las obras en que estas formas son más de bulto (1), aunque falte el espíritu, y por consiguiente muchas veces simples imitaciones y remedos (2).

Así pues el acto intelectual, fundado en la comparación de una idea general con un objeto artístico, no basta para la apreciación estética: es necesario además la operación compuesta del acto intelectual, que obra de una manera intuitiva al juzgar la armonía de los elementos del objeto, y del acto afectivo que á este juicio acompaña y que con él se enlaza tan estrechamente que son de todo punto inseparables (3).

Este proceder intuitivo, esta intervención del sentimiento ha sido por algunos poco estimado ó bien desechado por diferentes razones:

(1) Como los que en música juzgan grandioso lo de mayor estrépito ó en poesía delicado y tierno lo cuajado de diminutivos, castizo lo empedrado de modismos, popular lo que afecta ciertas formas (repeticiones, estribillos, etc.).

(2) Los principios generales no sólo son insuficientes para la apreciación crítica, sino que dañan cuando se aplica aislado alguno de ellos, según suelen los que en ellos ponen toda su confianza. Por otra parte el estudio exclusivo ó cuasi exclusivo de la parte teórica ocasiona á menudo en la aplicación dudas y reparos de sobras.

(3) V. pág. 60.

I. Por la mayor dignidad intelectual que el juicio adquiriría, si á semejanza del de la verdad metafísica sólo del entendimiento dependiera. Así no tan sólo los que han tenido ciega confianza en un código de leyes artísticas ó literarias, sino los dados á estudios filosóficos y aun algunos críticos utopistas han creído que es posible reducir el juicio estético á un acto intelectual. Entre los últimos, sin embargo, no hay que comprender á los que no tratan de crítica estética, que por el contrario desechan como subjetiva, sino de crítica histórica científica, en que sólo se intenta averiguar y fijar los hechos literarios y artísticos y las leyes á que se pretende sujetarlos.

II. Como el juicio estético, es decir el juicio-sentimiento de la belleza, supone una disposición natural, un estado particular de nuestro ánimo, y como éste sólo se alcanza por medio de un amor desinteresado y de una afición perseverante, no se presenta tan fácil su adquisición como la posesión de un número más ó menos considerable de axiomas y de aforismos, lo cual es un nuevo motivo por que tengan en menos dicha facultad aquellos que no la han poseído ó en quienes se ha embotado después de haberla poseído y han de acudir á la memoria ó á una simple operación del entendimiento (1).

La experiencia nos demuestra la insuficiencia y el extravío de uno de los dos elementos del juicio estético, cuando camina separado del que debe acompañarlo. Sobran los ejemplos de juicios críticos errados por no haberse atenido á principios fijos y sanos, y bastará citar

(1) Excusado parece advertir que la importancia que aquí damos al sentimiento, ó más bien al juicio-sentimiento de la belleza se refiere sólo á materias estéticas, y no es aplicable á las demás, como, por ejemplo, á la conducta práctica de la vida.—Por otro lado, no se habla de la mayor ó menor fuerza del sentimiento, pues no siempre el que siente lo bello con más viveza juzga mejor, y aun la facilidad extremada de impresionarse dispone mal para la crítica.

el de los jóvenes aficionados á la lectura, sin elección ni dirección alguna, que á la larga hallan igualmente bueno cuanto les mueve ó interesa, no siendo por lo general verdaderas bellezas ó bellezas superiores las que prefieren. Un caso de apreciación estética viciada por motivos puramente subjetivos hallaríamos también en el que, por pura asociación de ideas personales, declarase bellos muebles ú ornatos barrocos, sólo porque le recuerdan los días de su infancia.

Ejemplo de la insuficiencia de un juicio formado por simples doctrinas generales tenemos en algunos de nuestros escritores de últimos del siglo pasado, que se sentían como involuntariamente atraídos por las bellezas de la arquitectura gótica, mientras que la teoría proclamada por los preceptistas de su tiempo les vedaba afirmar que aquel género de arquitectura fuese bello. Así ha sucedido alguna vez que la decisión instintiva ha obrado con más acierto que las ideas adoptadas, no sólo cuando éstas han sido de todo punto erróneas, sino aun en ocasiones en que han pecado por insuficientes ó estrechas (1).

El juicio-crítico, como ya hemos indicado, no se aplica únicamente á reconocer y á graduar bellezas, sino también á señalar defectos. No debe ser puramente negativo, es decir, maldiciente y afanado en buscar imperfecciones que, siquiera secundarias y eventuales, se hallan en todas las obras del ingenio humano, pero tampoco admirativo con exceso, es decir, fácil en encariñarse de bellezas inferiores.

Por semejante modo la buena exposición crítica no es

(1) Pondremos por último un ejemplo de la falsa aplicación de que son susceptibles las ideas generales (sin exceptuar las verdaderas), tomándolo de un juicio sumamente depresivo del «Aristónoo» de Fenelón, fundado en el principio de que la forma de la poesía griega no es propia para expresar los conceptos de un poeta moderno cristiano. Esto es verdad, pero, *á pesar de ella* y por otros títulos, la narración de Fenelón supera en belleza á otras que no dan pie al mismo reparo.

fría ni desmayada, ni tampoco declamatoria y ditirámbica, sino que, sin ostentación de entusiasmo, respira vivo amor á la verdadera belleza.

ACTOS DEL CRÍTICO. Son los siguientes:

I. *Juzga:* un sencillo juicio pudiera caracterizar á un crítico, si bien este acto no suele presentarse aislado, sino en consorcio con los siguientes.

II. *Analiza*, es decir, estudia separadamente las partes de la obra y las relaciones entre las mismas; tratando de avalorar dichas partes y de sorprender, en cuanto cabe, el secreto de la belleza.

III. *Describe*, ya presentando un traslado, reducido á breves dimensiones, de la obra, ya dando á conocer su fisonomía estética y su sentido (1).

IV. Finalmente *clasifica*, es decir, que descubre el parentesco de una obra con otra. La base de la clasificación puede ser técnica (como la que distingue una poesía épica de otra lírica), ya elemental como cuando se trata de las divisiones generales, ya más trascendental como cuando, por ejemplo, se señala la inspiración lírica en una obra en apariencia dramática. Puede ser también nacida del asunto, ya sea éste religioso, ya heroi-

(1) Suelen inspirar escasa confianza las explicaciones que del espíritu ó pensamiento de las obras artísticas dan los escritores críticos, que, no sin mucha razón, han sido tildadas á menudo de arbitrarias. Mas no siempre se pueden desechar tales interpretaciones, ni aun en los casos en que el crítico ve en la obra lo que el autor no sabía que pusiese, ni, como aquél, pudiera explicar en términos abstractos. Mucho se desvaría con respecto á la significación del Quijote, pero no cabe dudar que hay en él algo más que la censura de los libros de caballerías, y que, sin intentarlo, representó Cervantes la oposición entre los extremos del idealismo y un positivismo prosaico. Otras veces el autor se da cuenta del sentido de sus composiciones, como Calderón, que lo explica en algunas palabras de la misma obra (hablamos de los dramas simbólicos, pues en los autos sacramentales se manifiesta directamente el sentido).

co, etc. Más íntimas y delicadas y por lo tanto más arriesgadas son las clasificaciones que se fundan en la semejanza de ingenio ó de fisonomía estética de los artistas, aunque éstos cultiven diferentes artes; como, las analogías que pueden reconocerse entre la índole y las facultades de un poeta y de un pintor (Dante y Miguel Angel) y las de un orador y de un poeta (Bossuet y Píndaro) (1). Se ha de advertir que tales parangones, aun cuando tengan fundamento, son únicamente aplicables á ciertos aspectos de los artistas comparados, y que con sobrada facilidad se convierten en ingeniosas sutilezas.

HISTORIA ARTÍSTICA Y LITERARIA. No se ha ceñido la crítica á formar grupos más ó menos extensos de obras particulares, sino que ha aplicado al estudio de las artísticas y literarias el orden cronológico é histórico. De aquí ha nacido la historia artística y literaria, en su origen á la vez histórica y estética y hoy para muchos exclusivamente histórica y científica (2). La forma histórica dada á tales estudios no sólo es interesante como parte considerable de la historia general, sino que también para la apreciación de las mismas

(1) Creemos exacta esta comparación entre hombres y genios tan diversos, en el sentido de que Bossuet cobra en muchos puntos de sus discursos un vuelo lírico que, unido al sabor clásico de su estilo, le asemeja en ciertos puntos al poeta griego. Afinidad hallamos también en el espíritu elegíaco (nó en la intensidad de su expresión ni en otras cualidades) entre un poeta y un músico: Tasso y Bellini.

(2) Hállanse ya estudios históricos artísticos ó literarios en Pausanias, Cicerón, Quintiliano, y entre los modernos en nuestros Santillana y Argote de Molina, y en Barbieri, etc., pero la historia literaria se formalizó en el siglo pasado en manos de Tiraboschi y otros italianos, de varios compatricios nuestros que emplearon la lengua de los anteriores, y, con más novedad y profundidad de miras, la artística en las de Winckelmann, desde el cual, según creemos, puede fecharse la escuela moderna, indudablemente fecunda en muchos puntos, aunque harto presuntuosa y nó exenta de contradicciones y errores.

obras tiene la ventaja de dar á conocer su filiación, es decir, la influencia, cuando la ha habido, de la que ha antecedido á la posterior, y también en muchos casos la de una literatura en otra; y además establece las naturales relaciones entre los hechos de la historia general ó extra-artística y los artísticos y literarios, como sucede, por ejemplo, cuando en la poesía caballeresca ve el efecto de instituciones y aspiraciones históricas, y la causa á su vez de ciertas propensiones sociales. Pero esta misma forma que tan fecunda ha sido, ya se haya aplicado á las obras culminantes y á las épocas más esplendorosas del ingenio humano, ya á hechos secundarios y poco conocidos, ó á interesantes aunque oscuros orígenes, si llegare á reinar exclusivamente pudiera dar lugar á verdaderos inconvenientes, como son:

I. *Pagarse de relaciones accidentales y arbitrarias entre lo histórico y lo artístico.* Así, por ejemplo, el que un escrito de un poeta español de ilustre alcurnia del siglo XV contenga algún pensamiento acerca de la nativa igualdad de los hombres, debido á la lectura entonces frecuente de escritores moralistas, no basta para deducir que la nobleza y la constitución españolas fuesen por esto diferentes de las de otras naciones (1).

II. *Desconocer la acción y la iniciativa del genio* y en general las influencias puramente individuales en el arte. Creíase en otros tiempos que los ingenios, no sólo producían composiciones incomparables, sino que hasta creaban todos los elementos que figuran en sus obras; ahora, por el contrario, se tiende á conceder demasiada importancia á los antecedentes, considerando á los grandes artistas no mucho más que como felices compiladores de lo que antes de ellos existía (2). Todo por otra

(1) Sugiérenos este ejemplo un historiador literario de mérito, pero inclinado á ver en todo y por todo la expresión de la sociedad en las obras literarias.

(2) Pocos genios habrán existido que con más empeño que Dante se afanasen en apropiarse los elementos aptos para enriquecer y fecundar sus concepciones, y en nuestros días ha

parte se da á los hechos externos y nada á las solitarias inspiraciones personales.

III. *Estimar las obras literarias sólo en razón de lo que corresponden á los hechos históricos*, como se haría si se diese gran precio á una mediana poesía por contener muchos datos geográficos ó genealógicos. Pudiera también atenderse en demasía á la significación monumental de una obra y nó á su valor artístico, como si, por ejemplo, se apreciase sólo á Cervantes por parodiador de la caballería y nó por la manera magistral con que realizó su pensamiento, ó á Walter Scott porque unió la forma novelesca con los recuerdos históricos, sin atender á si sobresalió en el género cuya invención se le atribuye. Háblase por fin con preferencia de tal ó cual poeta mirado como filósofo, como político, etc., sin cuidar de inquirir lo que valía como poeta.

Por mucho que se espere de la crítica histórica meramente científica, aplicada á materias literarias y artísticas, no será crítico completo el que no sepa apreciar el valor de las obras que examina, y para esta apreciación será siempre necesario el juicio sentimiento de lo bello.

habido un laudable empeño en recoger todos estos elementos, hasta el punto de formarse lo que se ha llamado «la Divina Comedia antes de Dante.» Mas ¿quién en el concepto estético comparará estos elementos, muchas veces rudimentarios, con las creaciones del poeta florentino que los trasforma y en ellos imprime el potente sello de su genio? En otros casos, como con respecto á Homero, no puede saberse lo que valían los antecedentes y lo que puso el poeta de su parte, y en éste como en otros puntos es necesario reducirse á conjeturas, que sólo por conjeturas deben darse; mas no faltan síntomas de que pronto se irá concediendo más importancia á la personalidad poética de los autores de las epopeyas primitivas, que la hasta ahora á los mismos atribuída por los discípulos más comedidos de la escuela wolfiana.

TEORÍA LITERARIA.

DEFINICIÓN Y DIVISIÓN

DE LA

TEORÍA LITERARIA.

DEFINICIÓN. La teoría literaria es el *tratado de las composiciones verbales, en que la belleza se halla esencialmente* (composiciones poéticas) ó *accidentalmente* (composiciones no poéticas ó prosaicas).

No es nuestro propósito explicar detenidamente la parte preceptiva de la literatura, sino dar una idea general de la naturaleza de la composición literaria y de sus géneros.

DIVISIÓN DE ESTE TRATADO. PRIMERA PARTE. *Forma literaria* (lenguaje y clasificación).

SEGUNDA PARTE. *Composiciones poéticas.*

TERCERA PARTE. *Composiciones prosaicas.*

En las dos últimas partes, á los tratados especiales precederá el de las generalidades respectivas á la composición poética y á la prosaica.

PRIMERA PARTE.

Forma literaria.

I.—DEL LENGUAJE.

(FORMA EXTERIOR LITERARIA).

Las composiciones literarias se llaman verbales por valerse del medio de la palabra; por ser éste el vehículo por el cual el autor de la composición trasmite su pensamiento á sus oyentes ó lectores.

En el tratado anterior hemos hablado de la palabra como instrumento de la poesía: ahora debemos mirarlo en general, no sólo como medio de este arte y de la composición prosaica, sinó también en los diversos usos á que en la vida humana se le destina.

I.—NATURALEZA DEL LENGUAJE ORAL.

EL LENGUAJE EN SU ESTADO ACTUAL ES PRINCIPALMENTE SIGNIFICATIVO. Puesto que en la palabra el hombre encuentra el complemento y la manifestación de su propio ser, natural es que hable; mas el modo de proceder de la palabra, en su estado actual, se ha de tener, en la mayor parte de sus elemen-

tos, por significativo y nó natural, ni siquiera simbólico. Damos á la palabra el valor que desde la infancia le hemos asociado ó bien que sabemos que se le asocia en una lengua extraña.

Es de creer que en tiempos anteriores las palabras tuvieron una razón suficiente, un enlace cualquiera objetivo ó subjetivo (es decir, debido á la realidad de las cosas ó al modo de concebirlas el hombre), ya natural, ya simbólico. Aun en el día hay palabras que guardan relaciones más ó menos estrechas con el objeto designado. Las más perceptibles, como más materiales, son las palabras que ofrecen *onomatopeya*, es decir, las que reproducen los efectos acústicos del objeto, v. gr., las que designan las voces de los animales y varias otras (romper, silbar, cóncavo, trueno (1), etc.). Otras hay que designan cualidades no acústicas, pero análogas al sonido que empleamos (gracia, dulce, suave, fuerte, terror, etc.). También se ha observado que las partes del cuerpo humano relacionadas con nuestro aparato oral, son designadas por vocablos en que figuran las letras por ellas formadas, v. gr., «nariz» (la N es letra nasal), «cuello,» «garganta» (la C y la G son guturales), «boca,» «labio» (la B es labial), «lengua» (la L es lingual), «diente» (la D es dental). A más de que se conservan algunas raíces primordiales muy adecuadas al objeto ó concepto que designa el vocablo que en ellas se funda, v. gr., la ST que indica la permanencia, la fijeza en «est,» «stare» y sus muchos derivados, la FL que indica la expansión, el rompimiento para salir afuera en palabras por otra parte de significación tan diversa como «flor,» «flamma,» «fluere» y «flumen» (2).

(1) Un filólogo moderno ha combatido la índole onomatopéyica de varias palabras entre las cuales se cuenta la de *trueno;* pero parece indudable que ésta, especialmente en su forma latina *tonitru*, tiene un valor imitativo, aun dado que la raíz de que procede no lo tuviese.

(2) Al hablar de las relaciones de los vocablos con su sentido hemos atendido sólo á las acústicas: las hay también de-

Mas si es verdad que existen estas relaciones, apenas se tiene de ellas conciencia, y además se presentan en número limitado con respecto al total de los vocabularios.

Entiéndase que hablamos de las palabras consideradas aisladamente, pues como ya antes indicamos, hay en el lenguaje una parte expresiva importantísima en los tonos generales y particulares, y en los movimientos.

ES MUESTRA EXTERIOR DE LA NATURALEZA Y JERARQUÍA DEL HOMBRE. La palabra es un fenómeno físico que corresponde á un acto intelectual, el pensamiento sensiblemente manifestado; es pues el *trasunto de la doble naturaleza del hombre*, ser á la vez espiritual y físico, compuesto de alma y cuerpo.

Privilegio exclusivo del hombre, la palabra *le distingue de todos los seres que en la tierra le rodean* y establece aun exteriormente una separación cualitativa entre él y los irracionales.

ES MEDIO ADECUADO Á SU FIN. Por su *carácter aéreo*, sutil y en apariencia inmaterial, por su natural *enlace con las impresiones del alma*, por la *rapidez* con que se forma y con que desaparece, por las *delicadas modificaciones* de que es susceptible, es el medio más adecuado para manifestar todos los hechos de nuestra vida interior.

DESIGNA TODOS LOS ÓRDENES DE OBJETOS. La palabra, sonido por su índole material, es imagen en cuanto representa para nuestra mente los ob-

rivadas del aspecto con que se mira el objeto. Así se ha observado que el griego expresa la rapidez del relámpago ('astrape), el hebreo y el latín su resplandor (fulmen), el alemán su movimiento serpentino (Blitz); el árbol llama la atención por su dureza (arbor), por su crecimiento (Baum), etc.

jetos exteriores, y es idea en cuanto significa nuestros conceptos.

Mas debe advertirse que, si bien por una viva intuición de las analogías entre el mundo espiritual y el sensible, los hombres primitivos emplearon palabras imaginativas, en especial las representativas de objetos visibles, para designar los objetos del mundo moral é intelectual, muchas de estas palabras, andando el tiempo, han perdido su valor primero para adquirir una significación extra-sensible, tales como «ardor,» «arrebato,» «enajenamiento» aplicadas á objetos morales y «definición,» «división,» «abstracción» para operaciones del entendimiento, las cuales en su origen indicaron objetos ú operaciones materiales.

Provengan ó nó de este origen, figuran en las lenguas, además de las palabras que indican *objetos sensibles* (estrella, árbol, ruido, etc.), las designativas de *seres espirituales* (Dios, alma), *intelectuales* (razón, entendimiento y las ya citadas), *morales* (amor, esperanza y las citadas), y *otras comprensivas de diferentes órdenes de ideas*, como la palabra «patria» que á más de una determinada extensión de territorio, significa vínculos nacionales, domésticos, jurídicos, etc.

2.—HISTORIA DEL LENGUAJE.

Habiendo Dios criado perfecto á nuestro primer padre, le infundió también el don de la palabra, es decir, que le dió aptitud para hacer uso inmediato del lenguaje oral (1).

Repentinamente destruída la primitiva identidad del

(1) En cuanto alcanza nuestra observación, vemos que los hombres más bien trasforman que inventan en punto á lenguaje. Así, por ejemplo, se ha pasado de la lengua latina á las neo-latinas, que no son más que un latín descompuesto.

lenguaje humano y derramados los hombres por la tierra, se fueron multiplicando las lenguas hasta presentar en apariencia una variedad infinita.

Mas los filólogos, con rarísimas excepciones, sientan que aun atendiendo al estado actual de las lenguas y á los incompletos adelantos de la ciencia que las estudia, *debe admitirse, cuando menos, la posibilidad de su origen único.*

Por otra parte se ha ido reduciendo aquella confusa variedad á un *cierto número de grupos*, y algunas lenguas que antes se miraban como de todo punto apartadas, se consideran hoy á manera de dialectos de una lengua primitiva. Así se ha establecido con suma evidencia, además del grupo *semítico* ya antes conocido, el *jafético* (indo-europeo ó ariano), separados uno y otro (no sin que se hayan notado puntos de contacto) de *las lenguas menos análogas* que habla el resto del género humano. Tal es la *división genealógica* de las lenguas.

Hay además la *división morfológica* que las distingue en las llamadas *aisladoras* (que carecen de formas gramaticales), *aglutinadoras* (que agrupan dos palabras para formar una tercera), y *flexibles* (que tienen verdaderas modificaciones gramaticales): división general y en el fondo exacta, aunque no tan absoluta que haya lengua desprovista enteramente de los caracteres propios de la de otra clase y que no existan lenguas que muestran un estado intermedio.

En las primeras *el valor de una palabra*, nó con respecto á su significación propia, sino al papel que representa en la oración gramatical, está indicado únicamente por el *lugar que ocupa en la misma oración.* Tal es, según el testimonio unánime de los entendidos, la lengua de los chinos, si bien, según los mismos observan, ciertas palabras han perdido su significación primitiva para hacer el oficio de preposiciones.

Las segundas *agregan á una palabra otra que modifica su significado propio* con respecto al sentido general de la oración. Así dirán, supóngase, *hombre-turba*

para indicar el plural de «hombre», *amar-hoy-yo* para indicar la primera persona del singular del presente de este verbo.

Las terceras tienen verdaderas *flexiones*, es decir, modificaciones de una palabra para designar su oficio en la oración, como por ejemplo el latín «hominis» que indica el genitivo de hombre, «amabo» que indica futuro y primera persona singular de la acción de amar, «repetere» que añade la idea de duplicación á la significada por «petere», etc.

Ahora bien, algunos filólogos han considerado que las flexiones gramaticales son debidas al genio de ciertos pueblos que las ha formado sin necesidad de anteriores palabras componentes; mientras otros, y parecen ser los más en nuestros días, sientan que se ha pasado del sistema de aislamiento al de aglutinación, y de éste al de las flexiones.

No carece esta opinión de fundamento. A más de la existencia de lenguas aisladoras con tendencia á la aglutinación y de aglutinadoras que dan muestra de compuestos equivalentes á formas gramaticales, en las mismas lenguas flexibles se descubren huellas de aglutinación antecedente.

Aun en la latina, que conocemos ya muy apartada de su origen, las terminaciones en *m* de «amabam,» «amem,» «amarem,» «amavissem» corresponden á las formas «me,» «mihi» del pronombre personal «ego» y al «meus» de su posesivo y por consiguiente debieron al parecer formarse del pronombre agregado á la raíz del verbo, modificada además por otras sílabas que indicaban el tiempo y el modo.

Los partidarios del opuesto sistema pueden, además de la consideración del carácter propio é íntimo de cada lengua, oponer algunas formas que no cabe reducir fácilmente al de aglutinación, puesto que nacen de los mismos elementos comprendidos en la palabra, como, por ejemplo, cuando hay reduplicación de sílaba («didici» de «disco») ó modificación de la cantidad ó del so-

nido de una vocal («fûgit» pretérito que se distingue del «fugit» presente por ser larga la vocal; «Blümen» plural de «Blumen» en alemán) (1); ó bien cuando se añade una terminación que no puede haber tenido significación propia como palabra separada; v. gr. las de *ita* y *on* para los diminutivos y aumentativos castellanos.

De suerte que, sin conjeturar cuál pudo ser el carácter de la lengua primitiva, y atendiendo á nuestro modo de proceder en la palabra, se observa fácilmente que si acudimos con frecuencia á dicciones aisladas para indicar las relaciones gramaticales, también propendemos á modificar los sonidos de una palabra para modificar su sentido, y no sería imposible que en la historia de algunas lenguas se hubiesen mezclado ambas tendencias.

Si desconocemos, como anterior á los documentos conservados, la trasformación de palabras aglutinadas en flexiones, en cambio asistimos al tránsito de las flexiones á las formas compuestas que equivalen al sistema de aglutinación, cuando una lengua de las llamadas sintéticas, es decir, rica en flexiones, produce otra analítica, es decir, más abundante en dichas formas compuestas, como ha sucedido en las derivadas del latín que dicen, por ejemplo, «del hombre» en lugar de «hominis,» «había amado» en lugar de «amaveram» etc.; puede también notarse que alguna vez la forma compuesta se convierte de nuevo en flexión: así sucede á lo menos en «amaré» y en «amaría» que fueron en su origen «amar he,» «amar hia,» (en nuestros clásicos se lee todavía «amarte he,» «amaros hia»).

(1) Los partidarios de la aglutinación explican esta forma por la adición de una *i* que se ha ido internando en la palabra hasta producir Bluimen, Blümen, pero esta explicación parece hipotética.

3.—RELACIONES DEL LENGUAJE CON EL PENSAMIENTO.

SENCILLEZ Y LATITUD DEL LENGUAJE. Considerando las lenguas más ricas en formas gramaticales que nos presentan mayor complicación, al mismo tiempo que mayor delicadeza de medios, no puede desconocerse el carácter de sencillez que aun éstas ofrecen. Todas sus palabras se reducen á tres clases, que son las *flexibles declinables* (nombre y sus diversas especies: nombre propiamente dicho, adjetivo; artículo, pronombre y participio, sustantivo y adjetivo); *flexibles conjugables* (verbo); inflexibles *unitivas* (preposición que une las palabras y conjunción que une las oraciones); pues el adverbio no es más que un caso del nombre («hoy» de «hodie:» en este día; «fuertemente:» con fuerza), y nadie considera como parte de la oración á la interjección, grito expresivo á veces inarticulado.

Estas palabras que á tan reducido número de clases pertenecen, *las construye* el lenguaje con una *sencillez* (*sujeto*, *verbo*, *término del verbo*) que corresponde á la de nuestros juicios (*sujeto, cópula*, *predicado*).

Pues si se trata ahora de reconocer la latitud de significación de un instrumento tan sencillo en los medios, puede en primer lugar compararse con los demás lenguajes naturales del hombre y en segundo lugar atenderse á cuanto por medio del lenguaje oral ha sido manifestado. Los lenguajes expresivos, y que podemos llamar sintéticos, de la fisonomía, del gesto y del sonido inarticulado son sumamente eficaces y hasta logran en ciertos momentos decir más que lo que haría el lenguaje articulado, pero su *campo es incomparablemente más reducido.* Una persona poseída de un vivo sentimiento de dolor, nos da en su aspecto y en sus gemidos una viva manifestación de su estado moral; mas hasta

que haya recobrado el uso de la palabra, no nos enterará de la causa de su pesar, de las circunstancias que lo acompañan, etc.

Atendiendo á los conceptos que la palabra ha expresado, veremos que *cuantas verdades han sido comunicadas al hombre, todo lo que él ha pensado, descubierto ó imaginado*, las concepciones más sutiles y abstractas al mismo tiempo que las más minuciosas representaciones de los objetos físicos, los sublimes pensamientos del poeta ó del filósofo, los juicios ordinarios del trato familiar, las desatentadas ideas del demente, todo lo conocemos por medio del lenguaje oral.

INFLUENCIA RECÍPROCA DE LA PALABRA Y EL PENSAMIENTO. Exageran algunos el valor de la palabra hasta el punto de considerarla requisito necesario, cuando en realidad no es más que instrumento, para nuestra facultad de pensar. El pensamiento existiría sin la palabra, al paso que ésta no podría tener valor alguno si no le precediese el pensamiento. Es ella, sin embargo, de grande importancia y trascendencia. No hay que hacer alto en su utilidad exterior, pues todos la reconocen como *medio social de comunicación* entre los hombres, y no sólo entre los contemporáneos, sino también entre las sucesivas generaciones: en la palabra se depositan todos los tesoros de la tradición y á ella se encomienda todo lo que de nuevo se adelanta ó imagina y de que podrán aprovecharse los venideros.

Más difícil es fijar el oficio interior de la palabra con respecto á la formación individual de nuestros pensamientos. Para reconocerlo, podemos atenernos al hombre dotado ya de la palabra y prescindir del que carece de ella, como el sordo-mudo; puesto que es embarazoso determinar qué signos interiores sustituye á la palabra para apoyar estos mismos pensamientos y qué es lo que aprende del espectáculo de la sociedad dotada de la palabra.

Ateniéndonos al hombre completo, tal como nos es

dado conocerlo, hallamos *intimamente unidos el pensamiento y la palabra*. El pensamiento es para nosotros una palabra interior, así como la palabra es la manifestación exterior del pensamiento. Sin ella nuestras ideas, en especial las que no se refieren á objetos sensibles, serían indeterminadas y poco productivas: la palabra equivale á una idea adquirida y fijada que sirve de punto de apoyo para proceder á nuevas ideas. Así es que los mismos filósofos que menos valor dan á este instrumento de nuestra inteligencia, convienen en que su utilidad es suma, en especial para las operaciones más complicadas del pensamiento (1).

Tan íntimo es el enlace, que la *eficacia de la palabra se traslada al pensamiento* (una buena definición, por ejemplo, aclara y fija las ideas) y que el descuido en la expresión ha de parar en inexactitud en las ideas; mientras, por otra parte, *la eficacia del pensamiento se retrata en la expresión* (una idea, no ambigua ni vaga, sino bien determinada y precisa se expresa con mayor facilidad) y muchas cualidades de estilo que se consideran como puramente externas dependen de la lucidez y del orden en los conceptos (2).

Aun atendiendo al lenguaje en general vemos que *sus defectos se comunican al pensamiento*. Así una lengua ó una ciencia que se valen de una misma dicción para in-

(1) Como Prisco, traduc. esp., tomo I, página 406. Hay quien opina que algunas veces las operaciones intelectuales son tan rápidas que no llegan á fijarse en signos, y que otras veces carecemos de éstos, como cuando decimos un *no sé qué*, ó bien que pueden dichas operaciones apoyarse en una palabra no determinada (verbum nullius linguæ). Como esta materia pertenece propiamente á la ideología, recordaremos á los alumnos el estudio que han hecho ya de esta ciencia; véanse, por ejemplo, *Lec. de Psicol. Ideol. y Log.* por D. S. Mestres, acerca de la individualidad que damos á las ideas abstractas (honradez, gravedad, etc.) por medio de la palabra.

(2) Lo cual no significa que estas cualidades arguyan necesariamente otras dotes intelectuales y que no pueda haber hombres que escriben bien y piensan muy mal.

dicar objetos ó ideas análogas pero distintas, pueden ocasionar falsas apreciaciones (1).

Mas entre estos dos términos tan unidos, pero que no por eso son idénticos, ¿puede caber separación ó divergencia?

Parece que debe haberla cuando decimos que pensamos lo que no podemos expresar; pero esto depende las más veces, ya de ignorancia de los recursos de la lengua, ya de que el pensamiento no ha adquirido todavía su forma completa: palabras tendríamos en el último caso que corresponderían á ideas indeterminadas, pero que no constituirían una expresión satisfactoria.

Por otro lado se habla, y con harta justicia, del abuso de la palabra, tanto en los hombres frívolos y locuaces, como en los que, presumiendo de profundos, emplean fórmulas huecas. Sobre este punto advertiremos que los primeros cuando hablan dicen algo, es decir, que expresan ideas, pero ideas sin fundamento ó sin trascendencia (2) y que los segundos dan á las palabras un valor convencional y vago, formando por medio de

(1) Ofrécesenos un ejemplo, dentro del mismo lenguaje literario, en los inconvenientes que llevan consigo los dos sentidos de la palabra «arte» que notamos en las págs. 93 y 94. Las palabras «nacer» y «morir» aplicadas á las lenguas han producido ideas inexactas: el latín no murió, ni el castellano nació en una época determinada como muere ó nace un hombre. En general el lenguaje trópico, fundado en analogías reales y en nuestras propensiones nativas, ocasiona errores cuando se extiende indebidamente la analogía. A él se atribuye con fundamento el origen de muchas concepciones mitológicas, véase pág. 80 nota 2, y sin ir tan lejos, vemos que en nuestros días se abusa de varias expresiones metafóricas, legítimas en su origen, como las de las edades de infancia ó vejez aplicadas á los pueblos, la del desarrollo orgánico atribuído á los inventos y á las instituciones, etc.

(2) Esto se verifica en el caso, harto común, en que un hombre, obligado á hablar de una materia, sin haberse enterado de ella á fondo, coordina más ó menos hábilmente lugares comunes ó generalidades con algunas fórmulas vagas é incompletas que á la misma materia se refieren.

ellas combinaciones arbitrarias, (es decir, ideas también, pero no acomodadas á la realidad de las cosas).

La relación que se observa entre el pensamiento y entre la palabra individuales se nota también entre *el modo general de pensar de un pueblo* y entre su *lenguaje:* punto en que no es fácil señalar la causa y el efecto, pues si el pensamiento puede modificar el lenguaje, el lenguaje dispone para tal ó cual clase de pensamientos.

A igualdad de circunstancias prueba mayor aptitud intelectual en un pueblo la riqueza de sus formas gramaticales, así como éstas secundan la variedad y delicadeza de los actos del entendimiento. Recuérdese, como ejemplo, la lengua griega, tan rica en sí misma, como fecunda en modelos literarios de todas clases.

Las lenguas llegan á su siglo de oro cuando una nación alcanza su apogeo, y degeneran cuando ella decae. El cambio de ideas, transforma el lenguaje, como se ve en el latín de los escritores eclesiásticos comparado con el clásico. Al introducirse en un pueblo nuevos elementos de cultura, éstos llevan consigo alguna modificación de la lengua, debida al pueblo de quien tal cultura es originaria.

Se ha observado que la lengua latina, tan apta para la historia y la elocuencia, en que por naturaleza sobresalieron los romanos, lo era menos para la expresión de ideas filosóficas, á lo cual podía contribuir su carencia de artículo, que vemos en efecto suplido en las escuelas de la edad media por el *to* de los griegos ó el *li* tomado probablemente del francés antiguo (1). A la facilidad de poder objetivar los infinitivos con el auxilio del artículo se ha atribuído en parte la tendencia metafísica de los alemanes.

Claro está que la parte fonética de las lenguas tiene íntimas relaciones con el carácter de la nación, como se observa en el habla majestuosa del castellano, en la

(1) En una autorizada traducción latina de Aristóteles, publicada no ha mucho, vemos empleado el *to* griego.

dulce y espléndida del italiano y en la enérgica del inglés, en la cual la sílaba acentuada, no sólo domina, sino que absorbe en cierta manera las restantes.

II.—DE LA TRASMISIÓN DEL LENGUAJE ORAL.

La materia del lenguaje es acústica, es decir, que *la palabra consiste en una serie de sonidos.* El elemento de esta serie es la *sílaba*, ó sea, la emisión del aliento sonoro (1) modificado por el juego de los órganos orales que produce las articulaciones (2). Así la palabra, según las diferentes lenguas, puede contener, en mayor ó menor grado, las modificaciones propias de los objetos acústicos, y ofrecer, por consiguiente, una índole más ó menos musical.

Estas modificaciones se cifran en la *naturaleza de los*

(1) Las vocales se distinguen entre sí, por el término de la emisión del mismo aliento, lo cual se ha figurado en el triángulo (atribuído á nuestro orientalista Orchell y que en efecto oímos ya explicar en la Universidad de Cervera), cuyos vértices son la glotis, el extremo superior del paladar y los labios, correspondiendo al primero la A, al segundo la I y al tercero la U, mientras que las vocales derivadas E (AI), O (AU) y U llamada francesa (UI) recorren los lados del triángulo.

(2) Los órganos se preparan para recibir la emisión ó la modifican después de haberla recibido, de lo que nacen las articulaciones directa é inversa. Las consonantes castellanas se dividen en labiales (P fuerte, B suave, V y F aspiradas), dentales ó con más exactitud dento-linguales (T f., D s., Z a.), guturales (Q f., G (gue) s., J a), linguales (S, CH, L, Ll, Y, R, RR), linguo-nasales (N, Ñ), labio-nasal (M); se dividen también en mudas (B, P, D, T, etc.) y líquidas (L, R). Adviértase además que la S se llama también silbante y que la H, signo sin valor las más veces, alguna lo tiene de aspiración suave.

mismos sonidos (pureza, vigor), y en la *variedad de sus tonos y de sus movimientos.*

Hay lenguas (como la castellana) que se distinguen por la pureza y vigor de los sonidos, mientras otras pueden ser más ricas en la variedad de tonos y de movimientos; por lo cual, á no dudarlo, aventajaban las lenguas clásicas á las modernas (1).

Llámase viva voz la trasmisión del lenguaje oral en su estado ordinario, en el cual obra no sólo por la significación de las palabras, sino también por el efecto acústico de las mismas y por los tonos expresivos.

Mas la viva voz en este sentido no ha sido siempre la manera con que se ha trasmitido el lenguaje oral en las composiciones literarias.

O bien se ha dado mayor incremento á su parte musical uniéndola al canto, ó bien se ha tratado de sustituir ó de traducir por medios ópticos en la escritura.

De suerte que hay tres medios de trasmisión de las composiciones literarias: I. *el canto*, II. *la viva voz ordinaria* y III. *la escritura.*

(1) Sin citar otros textos de más dudosa interpretación, un conocido pasaje de Dionisio de Halicarnaso afirma que los sonidos de la lengua griega recorrían el intervalo de una quinta: lo cual, ya hable de tonos silábicos permanentes, ya de tonos expresivos variables, prueba suma riqueza de tonalidad. En cuanto á las lenguas modernas se ha establecido que se mueven dentro de una cuarta parte de tono; creemos que se habrían de establecer distinciones. Parécenos que los italianos de ciertas provincias varían más de tono que los castellanos, por ejemplo, y que muchos mallorquines se hallan decididamente en el mismo caso con respecto á los catalanes. En general las personas que no se sujetan á las maneras uniformes de las clases que se precian de cultas, conservan mayormente los tonos provinciales, no sólo más característicos sino también más variados. Observamos diferencias de tono en el hablar de muchos franceses, nó en verdad por la índole del idioma, sino más bien por resabios oratorios y dramáticos.— En cuanto á la variedad de movimientos, que suele acompañar la de los tonos, las lenguas clásicas debieron tener, á lo menos, la que nacía de las sílabas largas y breves.

I. *El canto.* Los hombres antiguos, cuyo lenguaje, así como más pintoresco, hubo de ser más musical, cuando hablaban en una circunstancia solemne, en presencia de una muchedumbre, debían esforzar los elementos musicales de su lenguaje, ya señalando más la diferencia de tonos, ya introduciendo pausas aproximativamente equidistantes, etc. Así *la primitiva poesía iba acompañada del canto*, que acaso en su origen no se apartaba tanto, como en tiempos posteriores, del modo común de hablar. Una recitación cantada fué durante mucho tiempo el medio de trasmisión de la poesía lírica, épica y didáctica, hasta que más tarde, el frecuente uso y sucesiva influencia de los instrumentos musicales, la unión con la danza que más que todo debió contribuir á fijar el ritmo, las nuevas combinaciones métricas que, apoyadas en el mismo canto, inventaron determinados poetas líricos, produjeron melodías más fijas, más ricas y más variadas.

II. *La viva voz ordinaria fué*, á lo menos en determinados pueblos, *medio de trasmisión más reciente* de la composición literaria. Así sucedió en la poesía dramática que más que todas aspira á una representación imitativa de la vida humana, aunque es muy probable que entre los griegos, aun prescindiendo de la parte lírica, se conservasen restos de recitación melódica. La composición oratoria, que no es sino la extensión de la conversación común, hubo de mostrarse más apartada del canto, si bien hasta cuasi nuestros días ha guardado cierto resabio de entonación musical.

III. La palabra, que no es siempre conservada fielmente por los que la oyen, y que no puede trasmitirse á los hombres distantes y venideros, debía tender á fijarse y á multiplicarse por medios extraños á sí misma. De aquí nació la escritura.

La escritura, *traducción óptica y permanente* de lo que manifiesta el fugaz medio acústico de la palabra, ha sido ya *ideográfica*, ya *fonográfica*.

La escritura ideográfica fué ó bien *figurativa* (que sólo

puede representar directamente objetos visibles), ó bien *simbólica* (como por ejemplo la del valor por la figura del león, la eternidad por medio de la circunferencia), ó bien *convencional* (como una cifra cualquiera adoptada para indicar la esperanza, etc.).

La escritura fonográfica, es decir, la que representa, nó las ideas, sino los sonidos, puede ser ó bien *verbal* (de palabras), ó bien *silábica* ó bien *alfabética* (de letras: vocales y articulaciones).

Escritura ideográfica, figurativa y simbólica, dejándo aparte las representaciones propiamente esculturales ó pictóricas, fueron originariamente la llamada cuneiforme (la de los asirios y otros pueblos comarcanos) y aun la de los chinos (1), y, mezclada con signos fonográficos, la de los egipcios y mejicanos (2).

La ideográfica convencional, que se mezcla naturalmente con las anteriores, tiene aplicación en algunos pueblos que han adoptado las cifras de los chinos sin adoptar su lenguaje (3), dándoles, pòr consiguiente, el valor de ideas y nó de palabras. Ideográfica convencional es la escritura de que se sirven la aritmética y el álgebra (o. 1, 2, 3, etc. $+ - \times$, a, x, etc.).

La fonográfica verbal ó silábica, que vale lo mismo en las lenguas monosilábicas, es la usada actualmente por los chinos, que tienen un signo para cada palabra y

(1) Así, según F. Schlegel, representaron la felicidad por una boca que recibe arroz, la discordia por dos mujeres.

(2) Esta parte ideográfica, parece que era principalmente figurativa hasta el punto de confundirse con la pintura. Los pueblos del norte de América usan de símbolos, como la figura de una canoa para indicar una expedición por río, de un hacha para otra que necesita abrirse paso por los bosques. Otros indígenas del nuevo mundo empleaban cuerdas con ciertos nudos que serían ideográficos convencionales.

(3) Oímos esta noticia y otra que damos luego, de nuestro sinólogo D. S. Mas, quien, á semejanza de este uso, proyectaba un sistema ideográfico que pudiese ser común á todos los pueblos: empresa sin duda utópica, pero acaso menos que la de la lengua universal.

que cuando deben escribir una palabra polisilábica extranjera la descomponen en sílabas correspondientes á sus propias dicciones.

También se ha reconocido la escritura silábica en un período de la cuneiforme, en la más reciente de abisinios y etíopes, y en cierta manera la emplearon los pueblos semíticos que, según opinión general, escribían las consonantes sin notar la mayor parte de vocales.

La fonográfica alfabética es la usada con más ó menos rigurosa correspondencia entre los sonidos y los signos por todos los modernos pueblos de Europa (1).

Se ha imaginado una sucesión sistemática desde la escritura figurativa á la alfabética, suponiendo que se pasó desde la representación figurativa al símbolo, y con el olvido de la analogía en que ésta se fundaba, á la ideografía arbitraria; que los signos de éste, después de haber manifestado ideas, se adhirieron al sonido de las palabras á ellas correspondientes, y que observando que las palabras eran susceptibles de descomposición, se había llegado finalmente á la escritura silábica y de ella á la fijación óptica de los elementos acústicos irreductibles.

Otros han considerado la escritura fonográfica, ya como primitivo, ya como antiquísimo blasón del entendimiento humano. Aducen como prueba la de los indos que se supone de tiempos remotísimos, si bien con la incertidumbre cronológica que acompaña á cuanto pertenece á este antiguo pueblo. Alegan también la de los hebreos que no descubre huella segura de simbolis-

(1) En la escritura egipciaca hay signos silábicos y alfabéticos. Las letras se representan por un objeto de cuyo nombre son inicial: así, por ejemplo, hubieran representado la L por un león. Sobre esta escritura y su conocida división en hieroglífica ó monumental, hierática ó sacerdotal y demótica ó popular (la más cursiva), y en especial sobre la cuneiforme (en forma de cuñas ó clavos), su origen y sus diversas épocas y aplicaciones, puede verse, entre otros, á F. Lenormant en su reciente *Hist. anc. de l'Orient.*

mo (1), y no deja de favorecerles el carácter híbrido de la egipciaca que antes se creía puramente simbólica. No obstante, la opinión contraria se apoya, no sólo en la parte ideográfica de esta misma escritura, sino también en el estado primitivo de otras tan antiguas como la cuneiforme y la de los chinos.

Es general parecer de los doctos que la mayor parte, ya que no todos los alfabetos, provienen de unó solo, inventado por los fenicios que, tomando algunos signos de los egipcios, les dieron un valor fonético determinado (2).

III.—CLASIFICACIÓN DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS (FORMAS ACCIDENTALES).

I. Según la forma acústica que presentan las palabras, las composiciones se dividen en *versificadas* y *prosaicas*. La versificación consiste en sujetar á determinadas leyes musicales el elemento acústico de la palabra, mientras la prosa consiste en la ausencia de forma musical.

La versificación es la forma distintiva y general de las composiciones literarias artísticas ó poéticas, si bien hay algunas de esta clase que no se han sujetado á ella. La prosa es la forma propia de todas las composiciones literarias mixtas ó no poéticas, que por esta razón se pueden llamar prosaicas.

II. Distintas formas (entiéndase nó forma verbal,

(1) Sabido es que algunas letras hebraicas se consideran como figurativas (de una tienda, de un camello etc.), pero obran sólo como signos fonéticos.

(2) Pudiera dar sospechas de que en el origen se buscó una analogía entre la letra y el órgano que la pronuncia ó su posición, observar una intención imitativa en alguna de las nuestras (como la O, la M y la S).

como la versificación, sino forma de los conceptos) se originan del punto de partida de la composición literaria, lo que da lugar á la división en forma *objetiva* y forma *subjetiva*.

La primera representa objetos exteriores, la segunda manifiesta actos interiores del autor de la obra.

La forma objetiva se subdivide en *narrativa*, ó representativa de objetos sucesivos, es decir, hechos (narración poética ó histórica) (1) y *descriptiva*, ó representativa de objetos permanentes (descripción poética ó prosaica).

La subjetiva se subdivide en *afectiva*, es decir, la que manifiesta sentimientos, é *intelectual*, es decir, la que comunica ideas. Esta última corresponde siempre á un fondo objetivo, como quiera que el conocimiento supone siempre un objeto conocido; pero puede considerarse como subjetiva, atendiendo á la elaboración del conocimiento por nuestras facultades intelectuales.

Estas son las formas elementales, esencialmente diversas entre sí y base de toda distinción intrínseca de las composiciones literarias; si bien no todas tienen igual importancia, ni suelen hallarse con entera pureza, cuando se trata de la aplicación práctica.

La forma narrativa caracteriza la composición épica y la histórica, aunque, como parte subordinada, hay en ella pasajes descriptivos.

La forma descriptiva, aunque puede existir separada, suele ponerse al servicio de las demás formas.

La forma afectiva es propia de la composición lírica y de la oratoria, si bien en ambas y especialmente en la última suelen unirse con una parte intelectual importante. En la lírica puede haber también accesorios descriptivos y en la oratoria narrativos.

La forma intelectual es la que se ofrece en las obras científicas ó didácticas, cuando tratan de comunicar

(1) La poesía dramática es también poesía de hechos, pero nó narrativa, sino dialogada.

ideas de un carácter general; pues cuando se proponen dar conocimiento de objetos determinados, entonces la composición didáctica adopta más bien la forma descriptiva.

Puede haber también composiciones mixtas, es decir, en que dominan en igual grado dos distintas formas, como ciertos libros de viaje que son á la vez descriptivos é históricos, y como ciertas obras didáctico-oratorias en las que, junto con el tono afectivo, se halla la disposición general de una composición didáctica (siendo además el medio de trasmisión nó oral, sino escrito).

III. En la mayor parte de obras literarias, ya manifiesten sus actos interiores, ya representen objetos externos, el autor habla en su propio nombre y esto es lo que constituye la forma *enunciativa y directa*. Pero á veces desaparece el autor é introduce personajes á quienes deja el uso de la palabra, y esto es lo que constituye la forma *dialogada*, que puede hallarse parcialmente en toda clase de obras, como sucede con frecuencia en la poesía épica y aun en la historia, ó bien es exclusiva, como alguna vez en la poesía lírica, siempre en la dramática que es representativa de hechos en forma dialogada, y además en el diálogo didáctico.

Estas distinciones, combinadas con las del medio de trasmisión, han dado origen á las divisiones más sencillas pero menos exactas comunmente adoptadas (composición poética: lírica, didáctica, épica, dramática; prosaica: epistolar, oratoria, didáctica, histórica). Mas sea cual fuere la clasificación, nunca comprenderá todos los casos que pueden ofrecerse.

SEGUNDA PARTE.

De las composiciones poéticas.

I.—GENERALIDADES.

I.—DE LA POESÍA SEGÚN SU MEDIO.

DEFINICIÓN. La poesía es el arte que se vale de palabras, ó sea, la realización de la belleza ideal por medio de sonidos articulados.

CARÁCTER DE LA POESÍA SEGÚN SU MEDIO. Este medio es en sí mismo significativo, y aunque, valiéndose de los objetos que designa, produce mediatamente efectos naturales y simbólicos (indica una figura humana ó atribuye un aspecto triste á un rostro; forma una personificación), su oficio propio parece que debe tener menos valor artístico que las formas empleadas por las artes ópticas y por la música. Por esto alguno ha sentado que la poesía no es arte, sino traducción de las demás artes, ó mejor hubiera dicho, de las formas de las demás artes, pues el lenguaje oral puede designar todas las demás formas artísticas.

Además como el lenguaje que emplea la poesía en el fondo es el mismo que empleamos en los usos comu-

nes de la vida y en las especulaciones de la ciencia, la poesía, más que las otras artes, puede caer en la trivialidad y la abstracción, que son dos formas del prosaísmo.

Pero la inferioridad artística de la palabra no es más que aparente, y no sólo la compensan sino que dan una inmensa ventaja á la palabra las dotes propias de la misma.

Por razón de éstas la poesía supera á las demás artes, I. *en dignidad intelectual;* II. *en lo completo de su exposición;* III. *en la extensión de su esfera;* IV. *en la generalidad de su existencia*, y V. *en la fuerza y variedad de sus efectos artísticos.*

I. La palabra, que es la manifestación más directa y adecuada del pensamiento, granjea á la poesía mayor dignidad intelectual y la faculta para significar lo que no alcanzarían las demás artes por sus medios naturales ó simbólicamente manifestativos. La palabra es la única que puede designar los objetos que residen en nuestro espíritu ó que de él proceden, es decir, los del mundo intelectual, ó sea, las ideas propiamente dichas (como las relativas á la acción de la Providencia, al curso de los sucesos humanos, á la prescripción de ideas prácticas) y los del mundo moral, como son los móviles de la voluntad y los estados del alma. De aquí los alcances filosóficos y psicológicos de la poesía, que por otra parte nunca debe convertirse en filosofía ni en psicología puras.

Esta ha sido la causa de que en ciertas épocas el carácter del poeta se haya confundido con el del legislador y el del moralista, y la poesía haya sido mirada como maestra y adoctrinadora del género humano, y de que aun en nuestros días, más que las otras artes, pueda contribuir á la cultura moral y á estrechar los vínculos nacionales de un pueblo.

II. La obra poética no necesita de conocimientos anteriores ni de explicación alguna para dar á conocer todo lo que contiene, pues para ello le basta la palabra;

mientras las demás artes, ó contienen un simbolismo cuya inteligencia exige una clave, como sucede en la arquitectura oriental y gótica, ó se refieren, como la escultura y la pintura, á hechos históricos ó fabulosos que se suponen conocidos, ó bien como la música buscan alianzas ó accesorios que determinen su sentido.

III. La palabra, sobremanera flexible, pasa de lo subjetivo á lo objetivo, de lo físico á lo moral, de las impresiones de un sentido á las de otro sentido, representa un objeto y lo abandona para fijarse en otro. Así en una obra determinada no se contenta con exponer una situación más ó menos activa, como hicieran un grupo escultural ó un cuadro, ó cierto número de situaciones, como una serie de pinturas, sino que desenvuelve completamente una acción, no sólo en los momentos más importantes sino también en los que á estos preceden ó siguen y en los intermedios. Consideradas las obras diversas que comprende la poesía, vemos que son ya subjetivas como las de la música, ya objetivas como las de las artes ópticas, y que además ofrecen un género, cual es el didáctico (1), de que carecen las demás artes.

IV. Si algunos pueblos se han distinguido por el cultivo especial de un arte, si en ciertas épocas ha habido ausencia cuasi completa ó bien imperfección suma de otras artes, como ha sucedido en la pintura y en la escultura, si alguna, como la música, para alcanzar su completo desarrollo ha aguardado los tiempos más recientes, la poesía es el arte de todos los pueblos y de todas las épocas, tanto de las primitivas como de las de adelantada cultura.

V. A pesar del carácter significativo de la palabra, por el hábito inveterado y continuo que de él hemos adquirido, su efecto es del todo eficaz é inmediato, y

(1) Se habla de una pintura didáctica en el sentido de pintura como escritura ideográfica, y la pintura y la escultura religiosas se consideran como el libro de los iletrados, pero esto no constituye un género didáctico propiamente dicho.

cuando designa objetos ó relaciones importantes para el hombre religioso ó social, lleva consigo una fuerza singular, produce un conjunto de impresiones que no igualan las demás formas elementales artísticas. Por otro lado la palabra como sonido obra de un modo musical, y como designadora de imágenes, de una manera análoga á la pintura y á las demás artes ópticas.

POESÍA COMO MÚSICA. Como *sonido* (y prescindiendo del valor significativo de las dicciones) la palabra puede producir efectos musicales. No es que la poesía alcance todos los medios de la música, pues *carece del acuerdo simultáneo de sonidos* (armonía), *de la escala de tonos*, muy reducida en el habla no cantada y que tampoco sujeta la poesía á ley alguna, y *de la duración, con diferencias determinadas, de los sonidos*, á excepción de las de un tiempo y dos tiempos en algunas lenguas.

Pero tiene de común con la música el *ritmo* formado por las *medidas ó distancias iguales ó análogas*, *los tiempos fuertes ó ictus* (sílabas acentuadas, llamadas impropiamente largas y también impropiamente tónicas), *la mayor ó menor rapidez* con que se pronuncian las sílabas y finalmente las *pausas*.

El ritmo que se aplica por instinto á ciertas faenas mecánicas (1) es esencial distintivo de la saltación ó danza; de ésta pasó acaso á la poesía y á la música, como que sin ritmo fijo pueden concebirse y existen palabras cantadas. No obstante, en las formas artísticas completas de ambas artes del oído, el ritmo es parte principalísima (2).

(1) V. pág. 23.
(2) No es verdadero sistema de versificación el llamado ritmo ó paralelismo de pensamientos, á que se reduce, según opinión general, el metro de la poesía sagrada; pues con respecto á la parte acústica contiene sólo una correspondencia aproximativa en la extensión de las dos frases del versículo.

La métrica de las lenguas clásicas se fundaba en la combinación de sílabas de diversa cantidad (breves y largas, de uno ó dos tiempos) y de los *ictus* ó tiempos fuertes que no siempre coincidían, al parecer, con el acento á que daban el nombre de tónico. De las sílabas se formaban pies y de éstos, períodos rítmicos (versos), cuyas partes, como las de los pies, se correspondían en la relación de igualdad, de uno á dos, etc.

La versificación de las lenguas neo-latinas atiende únicamente al número de sílabas y á la colocación de los *ictus* ó acentos (ya en el interior del verso como sucede principalmente en los largos, ya en la última sílaba que es la que decide del valor del verso), sin que esto sea decir que no entren en la apreciación total del ritmo efectos de la rapidez y de las pausas.

La versificación moderna en que se ha de comprender la latina desde el punto en que dejó de ser métrica (en el sentido clásico de esta palabra, es decir, fundada en la distinción de largas y breves) y se convirtió en puramente rítmica, adoptó un nuevo medio de efecto musical, cual es la rima perfecta ó imperfecta, es decir, la igualdad total ó parcial de letras en las terminaciones de los versos (1).

A pesar de la menor riqueza de recursos acústicos de

(1) En la versificación antigua, fundada en la distinción de sílabas largas y breves y más artificiosamente construída, se ha creído percibir algo más sensible, más plástico, es decir, más análogo á las artes ópticas de formas sólidas, mientras en la moderna, más sencilla y acompañada de los misteriosos ecos de la rima, algo más afectivo y más íntimo.—Aunque en los clásicos se hallan versos ó hemistiquios rimados por descuido ó por relaciones gramaticales y de sentido, no la usaron como medio de versificación, según, al parecer, hicieron antes que la baja latinidad y las lenguas neo-latinas, los indos, los árabes y los celtas (algunos suponen con poco fundamento que los antiguos hebreos). Los pueblos germánicos antes de adoptar la rima habían usado la aliteración, es decir, la repetición de las letras en lo interior del verso, generalmente en las iniciales de las palabras.

la poesía con respecto á la música, según antes advertimos, y de que el arte musical en su especial escritura tiene medios para fijar todos ó la mayor parte de los accidentes de los tonos y de los tiempos, el ritmo poético, aunque menos preciso al par que menos variado que el musical (1), es de la misma naturaleza que el último, se le superpone y con él se confunde cuando están unidas las dos artes, y recuerda su parentesco cuando van separadas.

Tal es la forma rítmica que suele y aun debe por punto general distinguir exteriormente las obras poéticas de las demás composiciones verbales. Si bien en ciertos géneros mixtos ó secundarios, se usa y aun se prefiere la forma prosaica, y si bien ésta puede avenirse con verdaderas dotes poéticas, no hay duda que *la poesía reclama la versificación;* forma artística que la distingue de los demás empleos de la palabra, que produce por sí misma mágicos efectos, que la dispone para el canto ó recuerda el antiguo maridaje de las dos artes, estimula y levanta el ingenio, justifica las libertades del lenguaje poético é imprime una fuerza proverbial á la expresión de las ideas.

Por otra parte la poesía puede obrar de una manera semejante á la música, atendiendo al valor de los sonidos considerados en sí mismos y sin relación con la idea á que están asociados (por medio de la dulzura ó sonoridad de las palabras) ó bien en concordancia con esta misma idea. Para esto se vale de las *palabras imitativas y expresivas* que forman la parte onomatopéyica de la lengua, que es origen de nuevos efectos artísticos. Mas el poeta debe evitar un trabajo pueril y mecánico, fiándose en el raudal de la inspiración y en los

(1) Así los músicos que tan exigentes son y deben ser con respecto á la acentuación de las composiciones poéticas á que deben aplicar su arte, destruyen á veces de intento el ritmo poético, repitiendo por ejemplo una palabra, ó añadiendo una sílaba exclamativa ó afirmativa, etc.

recursos naturales de la lengua, y buscando una armonía general, no tanto de las palabras, como del tono, de los movimientos y de las pausas, con el carácter del poema. De esta suerte se logrará naturalmente el efecto de las correspondencias más ó menos precisas, pero en que se complace siempre la imaginación, de los medios expresivos del lenguaje oral con el pensamiento.

POESÍA COMO PINTURA. Entre las palabras las hay en gran número que designan *objetos ó actos visibles,* promoviendo su representación más ó menos determinada en nuestra mente (árbol, correr). La palabra, pues, es representativa de imágenes, y la poesía puede competir en cierta manera con las artes ópticas, siendo exacta en este sentido la comparación de Horacio: «ut pictura poesis erit:» en este sentido decimos, pues la poesía no se ciñe á pintar y sus representaciones no alcanzan nunca la precisión y el complemento de las formas de aquellas artes. La poesía sólo puede indicar lo visible, y á pesar de esto, ó mejor, por causa de esto, obra todavía más eficazmente en la imaginación.

Las palabras designativas de objetos visibles, pierden por el frecuente uso que de ellas hacemos, su valor representativo, y aun cuando lo conserven, nos dan sólo la reproducción de un objeto de la naturaleza sin determinado carácter estético. De suerte que no son sino los elementos para formar las verdaderas *imágenes poéticas,* las cuales requieren que los objetos indicados se combinen de tal manera que exciten de un modo especial nuestra facultad representativa (1).

(1) Así muchas veces el epíteto (de que, por otra parte, se abusa en el supuesto estilo clásico) al recordar una circunstancia óptica del objeto designado por el sustantivo («el amarillo jaramago,» por ejemplo), promueve una representación más viva del mismo objeto.

La poesía, á semejanza de las demás artes, proviene las más veces, nó de una generalidad ó de una abstracción, sino de un objeto concreto y viviente; así es que representa de continuo los objetos de la naturaleza con sus propias apariencias, es decir, que reproduce sus imágenes. De ahí la gran cabida é importancia que alcanzan en poesía las *imágenes simples* (1), es decir, las que no tienen otro fin que el representar los objetos naturales, ni llevan otro significado del que á primera vista presentan. Mas como á veces el punto de partida es un acto interior nuestro, ya sea moral, ya intelectual, la poesía, que prefiere siempre el lenguaje sensible al abstracto, ofrece también frecuentes *imágenes trópicas* (2).

Este lenguaje pintoresco, hijo en sí mismo de la naturaleza, se halla, aunque con cierta sobriedad, en todas las poesías primitivas. Sin esfuerzo ni afectación derraman más profusamente las imágenes los pueblos de ardiente imaginación, como son los orientales. En épocas de cultura literaria se conserva cuidadosamente el lenguaje figurado, como distintivo de la elocución poética en oposición á la prosaica, y aun no pocas veces, la poesía artística dice figuradamente lo que la primitiva designaría sin figura (así se ha notado alguna vez en Virgilio con respecto á Homero y así se puede notar en los más aventajados imitadores modernos de la antigua poesía del pueblo). Finalmente el énfasis, el ansia de novedad y una exagerada tendencia á lo pintoresco acrecientan artificiosamente las imágenes trópicas en las literaturas decrépitas, de lo cual ofrece evidente ejemplo la escuela culterana del siglo décimoséptimo, no menos que algunos poetas de nuestros días.

Una *serie de imágenes generalmente simples* consti-

(1) Como por ejemplo el:.... *cœlo fulgebat luna sereno Inter minora sidera* de Horacio.

(2) Como la Codicia, la Ambición y la Ira personificadas en un terceto de la *Epístola á Fabio.*

tuye la *descripción*, la cual ya se refiera á objetos animados, ya á las obras del hombre ó á los espectáculos naturales, debe ofrecer aquella unión de naturaleza y de ideal (1) que es propia de la reproducción artística. Las descripciones poéticas se apoyan en la memoria, pero se forman en la imaginación, la cual hace resaltar, sin desfigurarlo, el carácter del objeto descrito, y dice á veces, con una ó pocas circunstancias felizmente escogidas, más de lo que dirían largas enumeraciones (2).

La poesía descriptiva adquirió mayor importancia en los períodos literarios, en que faltó la inspiración de los asuntos y de los géneros más importantes, y aun en ciertos casos en que éstos han renacido, se observa siempre una preponderancia de la parte descriptiva (cómo en los poemas caballerescos é idílicos de la última época literaria).

Cuando esta parte ocupa sólo el lugar subordinado que le reservan los más altos géneros y los mejores modelos, se limita á la representación de los objetos exteriores, como que entonces es sólo un accesorio de un

(1) V. pág. 113.

(2) Bellísima es la descripción del caballo en el *Libro de Job*:

«¿Por ventura darás fortaleza al caballo ó rodearás de relincho su cuello?

¿Por ventura le harás saltar como las langostas? La majestad de sus narices causa terror.

Escarba la tierra con su pezuña, encabrítase con brío: corre al encuentro á los armados.

Desprecia el miedo y no cede á la espada.

Sobre él sonará la aljaba, vibrará la lanza y el escudo.

Con hervor y relincho muerde la tierra y no aprecia el són de la trompeta.

Luego que oye el sonido de la bocina, dice: ha, huele de lejos la batalla, la exhortación de los capitanes, la algazara del ejército.»

Pueden verse otros ejemplos en nuestro *Compendio del Arte Poética*.

poema de interés moral; pero en el caso de que sea objeto principal ó muy importante de la composición, da natural cabida á las consideraciones morales que se derivan del espectáculo de la naturaleza (1).

LENGUAJE POÉTICO. La base del lenguaje poético se halla en la representación viviente de la naturaleza (sentimientos, acciones, conceptos estéticos): cimentada en esta base la poesía usa de la palabra general, pero de lo más eficaz, de lo más escogido que ésta ofrece.

La cultura prosaica da una dirección determinada al lenguaje (2), al paso que el poético sigue los impulsos naturales primitivos y evita el artificio gramatical, lógico y oratorio; de suerte que se ha de considerar como un modo de expresión que conserva ó renueva los primeros procedimientos de la naturaleza, que rechaza el cultivo especial y analítico de elementos especiales que ofrecen los adelantos de la prosa.

Tampoco el verdadero lenguaje poético ha de acudir á una lengua muerta, sino que abraza con más extensión y emplea con más libertad las formas propias del idioma de que se sirve (palabras y giros anticuados y también, en ciertos casos, provinciales) y usa de elipsis y de inversiones atrevidas, pero que no desdigan del genio de la misma lengua.

Este carácter natural y nacional del lenguaje poético no se opone á un arte bien entendido. El estudio de los clásicos de la antigüedad debe servir, nó para demandarles helenismos y latinismos, sino para enseñarnos á

(1) Un poema extenso, puramente descriptivo, en manera alguna interesaría, si, con el espectáculo de la naturaleza, no presentase el de los trabajos y costumbres de los hombres, así como vemos que hasta en el paisaje los pintores introducen alguna figura humana para darle mayor vida.

(2) V. más adelante: Composiciones prosaicas, Generalidades.

dar una forma precisa y culta á los pensamientos, y aun en los géneros en que domina la reflexión, un carácter intelectual y, en cierto sentido, filosófico (1).

2.—COMPARACIÓN DE LAS OBRAS POÉTICAS Y PROSAICAS.

Constituye la obra poética una *concepción presidida por la idea de la belleza*. El poeta se complace en concebirla y en realizarla, y la obra que resulta forma un todo bellamente concebido y realizado, á diferencia de las prosaicas, en que preside la idea de la *verdad científica*, *histórica ó práctica*.

El procedimiento poético es *intuitivo*, acepta los objetos del mundo físico y moral tales como se presentan, los modifica para realzar lo que constituye sus caracteres más preeminentes, nó para descomponerlos ó analizarlos. Así es que se dirige al hombre entero, á sus sentidos á la vez que á su espíritu, y al paso que lo abarca todo, desde la descripción de los objetos sensibles hasta nuestras aspiraciones á lo espiritual é invisible, se sirve de los primeros como de hincapié para levantarse á lo segundo, y tiende á revestir lo espiritual de formas visibles.

Las composiciones prosaicas tienen un *intento particular y exclusivo*, y bajo este punto de vista descomponen el objeto. Así las composiciones científicas tratan de fijar las causas por medio del estudio de los efectos, las leyes por medio del de los fenómenos, distinguen entre el

(1) Entre los actuales cultivadores de la poesía castellana, fuera de algunos que pueden servir de modelo, observamos que los hay demasiado ceñidos á la imitación de nuestros poetas del siglo XVI, y como tales, sobremanera estudiados y cultos, mientras otros, por desamor al antiguo lenguaje poético convencional y excusados por la facilidad y soltura, á menudo triviales y prosaicos.

medio y el fin. En las composiciones oratorias se trata de sentar una verdad, no sólo afirmándola y exponiéndola, sino también deduciéndola laboriosamente de otras verdades. Las composiciones históricas asientan sobre datos científicos (comparación de los documentos, razones de probabilidad y de congruencia) los hechos que deben exponer, y para estudiarlos más cómodamente, separan los elementos históricos que van naturalmente unidos (así estudian separadamente los hechos de guerra, los de legislación, los caracteres de los personajes, etc.). Por esto la poesía tiene un carácter de concepción inmediata, de independencia, de expansión, de que carecen las obras prosaicas. En éstas entran siempre en mayor ó menor grado el análisis, la abstracción y la generalización, y se consideran los objetos, nó con sus caracteres sintéticos, sino en el punto de vista particular de una idea ó de una investigación determinada.

Las composiciones que entre las poéticas y las prosaicas presentan mayor afinidad son por una parte *las líricas y las oratorias*, y por otra *las épicas y las históricas*.

La composición lírica y la oratoria se asemejan: 1.° Porque ambas son expansivas, es decir, que consisten en la manifestación del interior del alma. 2.° Porque una y otra disponen libremente del plan (á diferencia de las composiciones objetivas cuyas partes están más ó menos determinadas por el argumento mismo) y ofrecen por consiguiente una unidad, debida al poeta ó al orador. 3.° Por la semejanza de medio de trasmisión, pues ni una ni otra se avienen con la letra muerta, y si la lírica es eminentemente musical, la oratoria es esencialmente declamada.

Pero por otra parte debemos observar: 1.° Que aunque entrambas proceden de un impulso interior, de un sentimiento, éste sigue un camino diverso. Las dos han sido definidas «el lenguaje de la pasión;» sin embargo la pasión por sí sola no basta para componer obra alguna literaria. La pasión expresada produce la elocuencia,

y ésta tiene entrada en la poesía y es el alma de la oratoria, pero no las constituye. Para la primera se requiere además que el sentimiento tenga un temple ideal y se combine con el sentimiento estético; para la segunda debe formar parte de un propósito razonado, combinarse con la intención de persuadir, con una argumentación sólida y vigorosa. 2.° La concepción del poeta es intuitiva y de imaginación, y la del orador lógica y refleja. 3.° Los medios de trasmisión, aunque reñidos con la escritura, son bien diversos y manifiestan la diversa tendencia de las obras: la poesía lírica en alas del entusiasmo canta el objeto que la inspira; la oratoria emplea el tono de la argumentación y del raciocinio.

Es cierto que en la oratoria puede hallar cabida una parte poética, según se observa especialmente en el género sagrado: parte poética, ya descriptiva, ya lírica, que es con respecto al cuerpo de la oración, accidental y subordinada, que nace de una elevación fugaz del orador á la esfera contemplativa de la belleza, y que de ninguna manera debe confundirse con fogosa declamación, ni con los adornos postizos.

La historia ofrece una verdadera semejanza con la composición poética narrativa, en cuanto puede representar el cuadro vivo y animado de una época, pero se diferencian en que: 1.° La historia admite los hechos después de sujetarlos á una averiguación científica; la poesía los recibe de la tradición ó de las narraciones escritas (1). 2.° La poesía, á diferencia de la historia, modifica los hechos para darles idealidad y unidad, busca la verdad moral y nó la real y positiva. 3.° La poesía atiende principalmente al hombre, al individuo, á los móviles más personales y nativos de los actos humanos;

(1) Ha habido, por excepción, en los últimos tiempos, autores de narraciones poéticas y especialmente de dramas históricos, que han examinado y comparado documentos varios antes de componer la obra: es decir, que primero han sido historiadores y luego poetas.

la historia estudia con predilección las causas generales, los efectos de las instituciones sociales y de las leyes.

Evidente es la diferencia entre las obras poéticas y las simplemente científicas, ya en su materia, que son en las primeras los objetos vivientes y concretos, y en las segundas las ideas puras; ya en la coordinación de sus elementos, que es en las primeras de sentimiento é imaginación y en las segundas lógica y abstracta.

3.—DE LA POESÍA NATURAL, ARTÍSTICA Y ARTIFICIAL.

La poesía natural, anterior á la artística, comprende, además del himno religioso que hubo de conservarse en los antiguos tiempos, la que ha nacido, nó una vez sola, de los variados impulsos del corazón y del efecto producido por el espectáculo de los hechos exteriores, combinados con las facultades estéticas del hombre.

En este linaje de poesía, impresionado el poeta por su asunto, no tiene otro objeto que el realizarlo exteriormente: no entra en ella la reflexión para preparar los efectos, ni para sacar partido del estilo, ni para dar regularidad á la forma métrica; por otra parte el poeta sólo mira á su asunto y nó á hacer alarde de méritos personales. Esta es la poesía *espontánea*, *ingenua*, *natural*. Se le ha dado el nombre de *popular*, porque en las épocas en que ha empezado á llamar la atención de las personas letradas la conservaban sólo las clases más humildes é incultas; pues las obras de esta especie de poesía eran generalmente desconocidas, por lo mismo que fueron compuestas sin pretensión ni esfuerzo y en tiempos ó entre clases sociales en que se hacía uso poco frecuente de la escritura.

Sería exagerar el carácter espontáneo y original de esta poesía suponer que cada producción suya es una

creación independiente, puesto que el poeta natural se aprovecha de una tradición general (que nunca deja de observarse en las épocas más ó menos conocidas), guiándole además el ejemplo de poemas análogos, como se ve en el uso de ciertas expresiones habituales y también en la forma de versificación, que es, por otra parte, la que nace más naturalmente del genio de la lengua que se emplea.

La *reflexión* aplicada luego á esta misma poesía, la *preparación especial poética* y aun la *cultura general* de lás facultades del poeta, el *estudio de los medios de expresión*, la *fijeza de la forma métrica* constituyen la poesía llamada *artística*, (tomando aquí la palabra arte en su sentido especial y limitado) (1).

La poesía verdaderamente artística nace también de los impulsos naturales, pero sin el precioso carácter de ingenuidad que distingue á la natural y con las mejoras que en todo cuanto dice relación al orden, á la variedad de medios y á la regularidad de formas métricas pueden granjear la reflexión y el estudio (2).

Algunas veces la *excesiva importancia dada á los accidentes del lenguaje y á la destreza en la parte material*, *el cultivo especial de una sola facultad*, como sucede cuando se considera la poesía como objeto de erudición ó como ciencia, el *valor que se atribuye á ciertas convenciones literarias ó sociales*, conforme se verifica en la poesía académica y en la cortesana, y finalmente la *imitación puramente exterior de los modelos*, origi-

(1) Véase págs. 92 y 93.

(2) Nuestra época que ha fijado la atención en la poesía natural y le ha dado tan merecida importancia, también á veces, por espíritu sistemático, tiende á rebajar los productos de la poesía artística que con sobrada facilidad califica de artificial. A pesar de que, por ejemplo, en Virgilio se eche de menos la ingenuidad y la igualdad de Homero, no por eso carece de singulares bellezas, y buscando otro ejemplo en nuestra literatura, no todos los romances artísticos son amanerados y artificiales.

nan la poesía artificial cuyo carácter distintivo es *la falta de inspiración poética.*

La poesía natural que, entendiendo con rigor esta palabra, debe ser obra de una persona dotada de ingenio poético y extraña á toda clase de estudio, se convirtió después en *profesión*, nó destinada en su origen al solaz ó á la distracción de sus oyentes, sino enlazada con los sentimientos é intereses más vitales de la sociedad, como quiera que en ciertos períodos históricos la poesía es el único ó principal medio de la comunicación de las ideas. Fué semejante profesión altamente respetada en muchos pueblos: mirábanse los poetas como depositarios de las tradiciones religiosas é históricas, adoctrinadores de los hombres incultos, promovedores de acciones heroicas y dispensadores de la alabanza y el vituperio. Tales eran los aedos religiosos ó vates y luego los aedos épicos de los griegos, los escaldas de los pueblos del norte y los antiguos bardos de los celtas. A veces la multiplicidad de los que se dedican á esta profesión, los medios menos nobles de que se sirven para agradar, las irregularidades de conducta que nacen de una vida errante y pordiosera, las humillaciones de un estado de domesticidad y dependencia dan un mal viso á la profesión del poeta-cantor, como se observa en la mayor parte de memorias que nos hablan de los juglares de la edad media, clase por otra parte análoga á los aedos, escaldas y bardos.

Diferente es en gran manera la profesión de la poesía en épocas de cultura general, cuando, á excepción de la dramática, se trasmite principalmente por la escritura, y cuando, como al presente, los poetas componen sus obras en la soledad de su gabinete, y no forman clase separada, si bien algunos se dedican exclusivamente á la profesión de su arte.

La poesía artística puede ser una *consecuencia regular de la natural* y entonces conserva necesariamente el carácter propio de su época y de su país (como, por ejemplo, la poesía lírica y dramática de los tiempos me-

dios de la literatura griega). Mas otras veces debe su nacimiento ó sus medros al *influjo de la poesía de otros pueblos*, conforme sucedió en la clásica latina que nació ó creció á lo menos al calor de los modelos griegos, como también en muchos ramos de la de los tiempos modernos después del renacimiento de las letras clásicas. La acción de una poesía extranjera será fecunda si promueve inspiraciones que sin ella no existirían y, sobre todo, si no extingue las que sin ella hubieran existido; si amaestra para tratar asuntos propios y no sujeta tiránicamente á asuntos y á formas extrañas la poesía de otro pueblo.

Otras veces la poesía vuelve sus miradas á los tiempos pasados de la historia y del arte nacionales, cuya tradición se había ya interrumpido más ó menos completamente: *renovación* que, si no es un antojo arqueológico y se funda en sentimientos vivaces, no dejará de producir frutos sazonados, y que lejos de dañar, aprovechará á los géneros, si alguno hay, que hayan nacido de nuevo.

II.—POESÍA LÍRICA Ó EXPANSIVA.

I.—POESÍA LÍRICA EN GENERAL.

DEFINICIÓN. La poesía lírica ó expansiva (subjetiva) es *la que expresa sentimientos*.

Se ha definido la poesía lírica diciendo que es la que se acompaña con el canto, y aunque en verdad median relaciones especiales entre la poesía lírica y la música, no cabe admitir la última definición: 1.º porque no caracteriza esta poesía, puesto que ha habido y hay otros géneros poéticos que se acompañan con el canto; 2.º por-

que sólo atiende á una circunstancia exterior y nó á la esencia del género, que puede subsistir sin el canto; 3.º porque aun ciñéndose al valor etimológico de la palabra, ésta debiera aplicarse, nó á toda poesía cantada, sino tan sólo á la que se acompaña con la lira.

ORIGEN Y NATURALEZA DE LA POESÍA LÍRICA. Así como la poesía objetiva nace del deseo de realizar estéticamente un hecho, la lírica proviene de *la natural tendencia á dar á un sentimiento una realización poética*, es decir, armónica é ideal. Esta poesía es, por lo tanto, la expansión armónica del alma, el canto que de ella se exhala; es el lenguaje por excelencia, al mismo tiempo que la poesía más poética. El sentimiento que promueve la composición lírica no es un estado afectivo cualquiera, sino un sentimiento llevado á la región del entusiasmo, á la esfera de lo bello: el sentimiento de la armonía que recae sobre un sentimiento determinado.

La poesía lírica es *subjetiva*. Aun cuando la ocasione un hecho, no trata de darlo á conocer como la poesía narrativa, sino de expresar las impresiones que del hecho recibe. No refiere la acción, sino que la encomia, ó la lamenta acaso; y si hay alguna parte narrativa, ésta se mantiene sujeta al sentimiento.

Mas no se ha de creer que la poesía lírica se reduzca á una emoción estéril, á un estado de alma aislado y ciego. El sentimiento ha sido producido por un objeto y á un objeto suele dirigirse su expansión, que en alas de la inspiración poética recorre todos los ámbitos de lo existente.

Además la poesía lírica *no es siempre exclusivamente individual*. Puede expresar sentimientos especiales del poeta, que aun en este caso deberán ser interesantes para todos los hombres; pero nunca es más poderosa la lírica que cuando se convierte en intérprete de los sentimientos que embargan de una manera informe á la muchedumbre.

UNIDAD Y VARIEDAD DE LA POESÍA LÍRICA. La unidad de la poesía lírica queda determinada por el *estado de alma del poeta;* en toda la composición debe dominar un sentimiento.

Mas este sentimiento puede ofrecer *diferentes aspectos:* en una misma poesía religiosa, por ejemplo, el alma del poeta puede temer, esperar, llorar, suplicar, etc. De esta variedad de aspectos se origina en gran parte la magia de este género poético.

A más de que el *sentimiento,* aunque de suyo exclusivo, *se enlaza con todos los objetos,* que toma como punto de apoyo y como símbolo para manifestarse. Y si bien domina el hecho afectivo, *cobran también extraordinaria actividad las demás facultades:* la imaginación, herida á la vez por el sentimiento especial y por su temple estético, adquiere el mayor vuelo, al paso que el entendimiento dispertado por la diversidad de las impresiones, obra también con eficacia. De donde proviene que se presenten en la poesía lírica formas que consideradas en sí mismas no son la expresión directa del sentimiento. La corriente de la inspiración avasalla y arrastra cuantos objetos encuentra al paso. Abundan las ideas luminosas y elevadas; pasos hay descriptivos y narrativos que obedecen al impulso general de la composición; adóptase también á veces la forma dialogada, no sólo cuando la poesía está repartida entre diferentes interlocutores, sino también cuando el poeta atribuye sus sentimientos á otros hombres ó bien á los objetos inanimados.

PLAN DE LA POESÍA LÍRICA. Esta poesía no insiste de una manera exteriormente proporcionada en las diferentes partes del asunto, sino que en ellas se detiene más ó menos según tienen más íntima relación con el sentimiento general ó con el sentimiento subordinado que en aquel momento embarga al poeta. Algunas veces parece apartarse de su asunto y entretenerse en digresiones que la fría razón no hallaría bastante motivadas.

En su rápido movimiento pasa de uno á otro objeto

sin transiciones preparadas y aun á veces sin que aparezca transición alguna; le basta un enlace de ideas que satisfaga al sentimiento. El poeta se levanta á una esfera á que por sí solos no se elevarían los demás hombres y que él propio no comprendería en su habitual estado. Su mirada divisa relaciones delicadas y profundas; abarca espacios dilatadísimos; vuela de un mundo á otro.

De aquí la *libertad de plan*, lo que se ha llamado *bello desorden*, hijo, nó del arte, como se ha supuesto, sino de la naturaleza del género. Esta libertad, sin embargo, debe reconocer límites que impone la naturaleza de toda composición artística y que corresponden á la misma seriedad de la inspiración poética (1).

PORMA MÉTRICA DE LA POESÍA LÍRICA. La palabra que ha de expresar esta expansion privilegiada, busca no sólo los *tonos más expresivos* sino los *más marcados con el sello de la armonía:* de ahí la unión nativa entre la poesía lírica y el canto. En las demás

(1) La poesía sagrada que aventaja incomparablemente á las demás en elevación y en vuelo poético, ostenta el mayor arranque lírico, sin faltar á una severa unidad ni perderse en digresiones. Entre los griegos, Píndaro llevó á sus últimos límites la libertad de plan, especialmente en sus extensos episodios de fondo narrativo, aunque de estilo lírico. Propúsose imitarle Horacio en las odas «Justum et tenacem,» «Cœlo tonantem;» y también en la «Mercuri nam te,» en la cual, como en alguna otra, se ve poco ó ningún enlace entre el comienzo y la terminación narrativa. Con más sobriedad usó de la libertad lírica en otras odas, especialmente en la «Sic te diva potens Cypri.» Igual sobriedad y suma sinceridad de inspiración hallamos en las del príncipe de nuestros líricos: «Qué descansada vida,» «Cuándo será que pueda etc.» Por lo demás fácil es comprender que, fuera de lo que hemos dicho en general del origen y naturaleza de la poesía lírica, las consideraciones acerca de la variedad y del movimiento de este género poético se refieren sólo á obras en que llega á su apogeo, y que no convienen á todas sus especies y serían de funesta aplicación cuando la inspiración es menos levantada ó el asunto de menor cuenta.

poesías la parte musical es un acompañamiento; aquí es la expresión armónica del alma que se une á la expresión hablada. Si la música sin la poesía es como un eco vago é indeterminado, la poesía lírica sin el canto es un dibujo sin color y sin vida. De ahí nace la forma simétrica, la contextura estrófica, la coordinación musical que se repite constantemente en el curso de la composición; aun ahora recuerda y suple en cierta manera el antiguo consorcio con el canto. Ya sea la estancia un simple período simétrico, majestuosamente dividido en dos partes paralelas, aptas para ser dialogadas por los semicoros (1), ya sea una breve estrofa artificiosamente compuesta de versos desiguales como las cuerdas de una lira, ya ofrezca combinaciones más complicadas que se adaptan á las diversas evoluciones de la danza, la cual, en medio de una aparente falta de regularidad, determina y fija el ritmo (2); siempre domina una coordinación musical que se repite constantemente en todo el curso de la composición poética. La repetición, no ya de la forma estrófica, sino de una estrofa ó de algunos versos de ella, el coro ó el estribillo, completa á veces la simetría musical que también corresponde á la fijeza del sentimiento dominante.

2.—DIVISIÓN DE LA POESÍA LÍRICA.

ASUNTOS Y TONOS DE LA POESÍA LÍRICA. Distínguese desde luego la poesía lírica por la diversidad de asuntos, cuya índole influye naturalmente en

(1) V. pág. 189 nota.

(2) La poesía lírica clásica muestra los dos efectos, ambos naturales, aunque opuestos, de la unión de la poesía con el canto y á veces con la danza, que dan una gran fijeza á la versificación, ó bien suplen con su propio ritmo el que falta á las palabras libremente combinadas Así en el verso sáfico y alcaico vemos un sistema más fijo que en el exámetro, mientras otros metros líricos eran mirados por Cicerón como oración casi suelta y por Horacio como números no sujetos á ley.

la dignidad y valor de las composiciones. Sin negar que un asunto inferior pueda inspirar felizmente á un poeta, el tipo de la poesía lírica debe buscarse en los asuntos más grandes que puedan dar al alma del poeta un vuelo más levantado.

El asunto de la poesía lírica puede ser *religioso*, *heroico*, *moral y filosófico,* ó bien un *afecto particular del poeta*. Enlázase naturalmente con esta división la del tono dominante en la poesía lírica; así ésta puede ser *entusiasta y arrebatada* y ofrece entonces el tipo más completo del género, según suele observarse en la de asuntos religiosos y heroicos, ó bien más *templada y reflexiva*, conforme se nota en la poesía lírica moral y filosófica. Hay también composiciones líricas de *tono festivo*, como se observa en el género llamado anacreóntico, y también de *tono elegiaco y satírico,* distintas de la elegía y de la sátira propiamente dichas (1).

ESPECIES DE LA POESÍA LÍRICA. Presenta ésta dos formas principales que son el *canto lírico* y *la elegía:* el primero comprende las composiciones que por su estructura métrica y por su movimiento *ostentan con más decisión los caracteres propios del género lírico:* la segunda ofrece una disposición métrica más semejante á la de la poesía épica y un movimiento más pausado que el canto.

El canto lírico se divide en *cántico* ó *canto noble* (salmo en la poesía sagrada, oda entre los griegos) y en *canción* ó canto de carácter familiar. En el primero se despliega toda la elevación y riqueza del género lírico, tanto con respecto á los sentimientos y á las imágenes como á los recursos prosódicos de cada lengua. La canción usa de metros sencillos, pero altamente cantábiles

(1) La oda de Horacio « Quis desiderio » es elegíaca: su libro de «epodon,» imitado de los jambos de Arquíloco, es una colección de odas satíricas. Al mismo género pertenecen los serventesios políticos y morales de la edad media.

y fáciles de apreciar hasta por las personas menos cultas; su lenguaje es más aproximado al de la conversación y sus pensamientos por lo general más agraciados é ingeniosos que elevados ó profundos. En la mayor parte de los pueblos modernos el canto noble ha buscado sus modelos, y á veces con éxito, en las composiciones líricas de la antigüedad sagrada y profana, y la canción ha sido el único género lírico que ha conservado una índole nacional y el carácter propio de cada pueblo.

La *elegía* que hoy sólo versa sobre asuntos dolorosos, era también entre los griegos moral, política, militar, etc. Distínguese especialmente por su metro (dístico compuesto de exámetro y pentámetro, sustituído entre nosotros por el terceto ó por el verso libre). El sentimiento que le anima, menos arrebatado, parece también más permanente que el de la oda y domina en aquélla menos la imaginación y más la parte intelectual ó reflexiva. Diríase que el sentimiento no se desahoga impetuosamente, sino que se contempla y se balancea.

Además de estas composiciones hallamos entre los antiguos el *himno*, de contenido principalmente lírico, pero de versificación épica, el *ditirambo* en que se suponía que el poeta completamente avasallado por la inspiración perdía el dominio de sí mismo, y el *epigrama* clásico que á diferencia del moderno, y á semejanza de lo que entre nosotros se llama *madrigal* (y también del género más popular de coplas sueltas, llamadas cantares) ofrecía un pensamiento, más bien ingenioso y delicado que cáustico, y á veces se confundía con una oda de reducidas dimensiones. Entre los modernos hallamos la *balada*, poesía lírica usada por los provenzales y los italianos, y que no se ha de confundir con la balada narrativa de los pueblos del norte, y la *canción italiana*, que más que á la oda se inclina á la elegía. El *soneto* es una forma á la vez de metro y de composición poética que entra también en el género lírico.

3.—ÉPOCAS DE LA POESÍA LÍRICA.

Para la existencia de la poesía lírica no fueron necesarios repetidos tanteos ó artificiosas combinaciones, pues la poesía lírica cantada pudo existir como una *simple extensión de la palabra,* como un desarrollo inmediato de los elementos afectivos, pintorescos y musicales del habla general. En circunstancias solemnes, cuando embargaba el ánimo un sentimiento importante, pudieron brotar naturalmente fogosas expresiones, arrebatadoras imágenes y acompasados períodos musicalmente pronunciados.

Esta poesía que puede calificarse de la más poética, puede ser en todos sentidos la más verdadera, no sólo por efecto de aquella verdad ideal ó moral que es requisito de toda obra artística, sino de una *verdad completa y positiva.* La poesía épica y dramática, aun cuando se apoyen en un argumento histórico, deben fundir el asunto en la unidad de concepción, alterar y suplir circunstancias, imaginar pormenores: en la poesía lírica no hay que contar, á lo menos en ciertos casos, con la credulidad ó con la voluntaria aquiescencia de los oyentes, pues el sentimiento puede ser sincero, el objeto digno y la riqueza poética debida á la visión de las más bellas realidades.

Por otra parte no necesita esta clase de poesía, como la narrativa ó representada, un espíritu nacional, hechos históricos, instituciones especiales, tradiciones acumuladas; pues *le basta el alma humana y un polo á que se dirija.*

Razones son éstas que en oposición al parecer de muchos críticos, empeñados en considerar á los primeros hombres como espejos pasivos de los objetos sensibles que les rodeaban é incapaces de servirse de ellos para instrumentos y símbolos de los movimientos de su

propia alma (1), nos inducen á dar á la poesía lírica la *prelación* entre sus compañeras. No hablamos del análisis, sino de la expansión del alma. Aun prescindiendo de lo que debió suceder en tiempos posteriores, nuestro primer padre pudo entonar un himno de adoración y agradecimiento.

Como la más antigua, y sin duda la más universal, la creemos también *la más permanente*. En las circunstancias más diversas, en diferentes condiciones ha florecido, y en medio del creciente prosaísmo exterior, con intervalos de lasitud y de marasmo, existirá entre los hombres, mientras haya motivos que la inspiren (piedad y esperanza, generosos afectos, nobles aspiraciones, cielo estrellado, flores y alboradas).

La prelación que debe concederse á la poesía lírica no se opone á que haya existido un cultivo especial de alguna de sus especies posterior á la poesía épica: entre los griegos, después de la epopeya que fué sin duda precedida por los himnos primitivos, y antes del esplendor de la poesía dramática, vemos una época intermedia en que figuran grandes poetas líricos y en que el género que cultivan cobra más individualidad, más variedad y más atractivo, así como en los tiempos modernos fué también posterior á las narraciones heroicas y caballerescas la poesía lírica artística de los *minnesingers* y de los trovadores.

Los más sublimes modelos de la poesía lírica (una en su objeto, variada en sus tonos, rica al par que severa en su plan) se hallan en los *libros sagrados*.

Floreció el género lírico en otros pueblos asiáticos, en especial entre los *indos*.

(1) Algunos han modificado esta opinión sentando que la poesía más antigua fué lírico-épica; bien puede admitirse que en la forma métrica, en el uso frecuente de objetos tomados de lo exterior y en cierta grandiosidad sosegada, la poesía lírica anterior á la épica pudo en ocasiones ofrecer algunos caracteres que se miran como característicos de la última.

Los *griegos* tuvieron además de los himnos primitivos, poco menos que completamente olvidados, y de los himnos llamados homéricos, la mencionada época lírica, rica en diferentes formas y en bellezas de todas clases; más tarde los mejores modelos de poesía lírica se hallan en los coros de las tragedias.

Los *romanos*, olvidados sus cantos indígenas, imitaron exclusivamente la poesía lírica griega, si bien ha quedado algún indicio de la canción popular más reciente.

El *himno cristiano* devolvió á la poesía lírica su primitivo destino y carácter público.

Los *árabes* anteriores á Mahoma tuvieron una poesía lírica expresiva de la vida nómada de la tribu; los del tiempo del califato cultivaron el mismo género con menos inspiración que arte y esmero.

Los pueblos modernos, después de una poesía lírica popular cuyas primeras muestras han sido generalmente olvidadas, pero que ha continuado en diferentes países, cultivaron la artística y cortesana, en la cual se distinguieron los *trovadores provenzales*.

La tradición de esta poesía y el estudio de la antigüedad produjeron la poesía lírica de los *italianos*, continuada después por varios pueblos.

En los últimos tiempos ha habido un *renacimiento general de la poesía lírica*, inspirada por los modelos más diversos, y que en medio de muchas composiciones medianas y amaneradas, ha producido no pocas de singular mérito.

III.—POESÍA DIDÁCTICA.

DEFINICIÓN. La poesía didáctica es *la que se propone enseñar.*

Aunque el deseo de dar una instrucción directa parece contrario á la índole del arte, es un hecho primitivo y

natural la existencia de una poesía didáctica. En épocas en que no se había formado un método científico, en que la poesía era la forma dominante en la expresión de toda idea elevada, en que no se había fijado la separación entre las diferentes actividades del alma humana, no es de extrañar que quien debía comunicar á los demás hombres pensamientos provechosos, adoptase la forma de la poesía, de suyo más atractiva y más apta para facilitar el recuerdo. Así hallamos la poesía didáctica en los orígenes de todos los pueblos antiguos y modernos, y aun en nuestros días se conserva su tradición en los proverbios y refranes que realzan generalmente una expresión figurada y una forma métrica.

COLECCIÓN DE MÁXIMAS. Esta es la especie más antigua y la natural de la poesía didáctica. Distínguese de la oda moral con la cual algunas veces ofrece cierta semejanza (1), en que la última, si bien versa sobre ideas generales, se halla más dominada por el sentimiento, mientras la colección de máximas ofrece un carácter más intelectual. Esto no significa que carezca de atractivo estético, que pueden darle los sentimientos que acompañan á las ideas, el tono benévolo é ingenuo, la felicidad de la expresión, la forma figurada, las digresiones descriptivas y narrativas, etc. (2).

(1) La oda de Horacio «Angustam amici,» fuera del metro lírico, pudiera pasar por una colección de máximas.

(2) La Sagrada Escritura ofrece modelos de composición didáctica en estilo poético, en el libro de los Proverbios y otros. —Los griegos, además de las «Horas y días,» de Hesíodo, más fáciles de reducir á la colección de máximas que al poema didascálico científico, tuvieron sus elegías morales y sus versos gnómicos. Muy común, aunque á menudo poco poética, es esta suerte de composición en el origen de las literaturas modernas. Aseméjase á la colección de máximas la «Epístola moral á Fabio» atribuída falsamente á Rioja.

POEMA DIDASCÁLICO. Este es un *poema didáctico formal* que se propone la enseñanza completa de un arte ó ciencia. Trata de revestir estéticamente el fondo científico, ya buscando sus aspectos más poéticos, ya realzándolo por medio de episodios no didácticos, ya esforzándose en exponer con elegancia exterior las materias más ajenas á la poesía. Pero las divisiones hechas bajo un punto de vista científico, las transiciones debidas nó al enlace de las cosas según la intuición poética, sino conforme al examen analítico, dan necesariamente al poema didascálico un carácter no poético, disimulado algunas veces por la importancia ó por el atractivo del asunto ó bien por la belleza de la ejecución (1).

EPÍSTOLA Y SÁTIRA. Cuéntanse entre la poesía didáctica la epístola ó *carta poética*, que contiene generalmente reflexiones morales, observaciones sobre la vida humana, descripciones de costumbres, pinturas de caracteres, etc., y la sátira, *inspirada por un sentimiento cómico* que se complace en pintar defectos é inconsecuencias ridículas ó bien *por un sentimiento de indignación* contra el vicio. Este sentimiento es más bien oratorio que poético, á no ser que se le una el entusiasmo por la belleza de lo bueno. Los romanos, que inventaron la epístola y la sátira, usaron en ellas del metro épico, pero con un tono familiar y con menor regularidad mé-

(1) Así Lucrecio, á pesar de lo anti-poético del género y de lo falso y también anti-poético de su filosofía, es considerado como uno de los primeros poetas romanos; y en punto á gusto, elegancia é igualdad de ejecución, acaso nada hay comparable á las Geórgicas de Virgilio. Lo que del poema didascálico sentamos no se opone al aprecio que en razón de su utilidad puede concederse á algunas obras de este género. Tampoco significa que no quepa exponer poéticamente un asunto científico si se trata con mayor holgura en la forma de la oda ó de la epístola, atendiendo tan sólo á los aspectos estéticos que naturalmente ofrezca.

trica; los modernos han empleado el terceto ó el verso suelto (1).

Más que en muchas composiciones de forma métrica se halla á veces la invención poética, unida al espíritu satírico, en algunas composiciones prosaicas (en ciertos cuadros cómico-satíricos de costumbres, y principalmente en sueños y alegorías fantástico-satíricas que recuerdan la antigua comedia ática).

APÓLOGO. Este es la *representación de una verdad generalmente práctica* (de deber ó de utilidad) *por medio de un hecho humano simbólicamente considerado* (2) ó de *un rasgo de las costumbres de los animales* (3) ó *alguna cualidad de los seres inanimados* que se equiparan por analogía con las costumbres y cualidades del hombre, hasta el punto de atribuirles, cuando conviene, el uso del lenguaje. El apólogo tomado de hechos humanos, pertenece á la poesía narrativa cuando el hecho llama la atención por sí mismo, pero es didáctico cuando debe su importancia á la idea práctica.

(1) Estos géneros han sido felizmente cultivados por poetas cultos y reflexivos (entre nosotros los Argensolas, Jovellanos, Moratín y por Martínez de la Rosa en su bella epístola-elegía al Duque de Frías). La epístola puede elevarse á la inspiración lírica moral, ó bien, cuando es descriptiva, dar un tinte poético á la representación de costumbres, á los recuerdos personales del poeta, etc.

(2) Ejemplos de todo punto incomparables de esta clase de enseñanza tenemos en las divinas parábolas evangélicas.

(3) Aunque los apólogos de esta clase, llamados comunmente fábulas, son ahora principalmente conocidos por las de los griegos y romanos, parece que su origen es debido al pueblo índico, que pudo inclinarse á estas ficciones á efecto de su errada creencia en la metempsícosis. Sin embargo el hecho de buscar símbolos morales en los objetos de la naturaleza es común á todos los pueblos.

IV.—POESÍA ÉPICA.

I.—DE LA EPOPEYA EN GENERAL.

Dando á la palabra épico el sentido general de narrativo, la poesía épica comprende obras de muy diferente naturaleza (epopeya, canción narrativa, novela, etc.), que todas convienen en ser narraciones poéticas. El género épico por excelencia es la epopeya.

DEFINICIÓN. La epopeya es *un gran poema narrativo, grande por el asunto, por el modo de exponerlo y aun por sus dimensiones materiales.* Propónese representar un hecho importante de una manera ideal y completa, al hombre desplegando todas sus fuerzas, una época histórica y con ella un vasto cuadro del orden del universo.

UNIDAD Y VARIEDAD DE LA ACCIÓN ÉPICA. La unidad nace de que todas las partes *tiendan á formar un conjunto enlazado y coherente.* No basta para la unidad que todos los pormenores del poema digan relación á un solo acontecimiento general, v. gr. la guerra de Troya, ó á la vida de un solo personaje, como sería, por ejemplo, la historia poética completa de Aquiles; sino que es necesario que estén subordinados á un hecho particular, v. gr., la vuelta de Ulises á su patria. Esta unidad es tanto más visible cuanto más limitado sea el hecho y más dependa de un acto de voluntad de un personaje (cólera de Aquiles) (1).

(1) La unidad, necesaria á la epopeya, tiene mayor ó menor cohesión en los más famosos poemas, hasta el punto de ser algunos defectuosos en esta parte. Nos la ofrece en el sentido más estricto la «Ilíada», pues á pesar de sus multiplicados episodios, conforme ha observado un defensor de la unidad

La unidad épica en manera alguna se opone al *desenvolvimiento libre y vasto del asunto*. Admite *episodios*, comprendiéndose en esta palabra, no sólo los incidentes que forman parte de la acción misma, ya la precipiten, ya la retarden, sino hechos secundarios, enlazados con ella, pero que no le son de todo punto necesarios (1).

La unidad de la acción épica no tanto es comparable á la organización fija y constante de un ser del reino animal, como al desarrollo más libre del árbol, cuyas ramas son en número ilimitado y ofrecen variados grupos, si bien nacen de un mismo tronco, viven de una misma vida y contribuyen á formar la configuración única del conjunto (2).

del poema, la idea de la cólera de Aquiles se halla nó en todos los acontecimientos, sino *debajo* de todos los acontecimientos que sin ella no subsistirían. Con menor mérito, por ser el cuadro mucho menos vasto, recomienda la misma cualidad al poema francés de «Rolando» que narra únicamente la muerte del héroe, precedida y causada por la traición de Ganelón y seguida por el castigo de éste. Argumentos como el de la empresa de Ulises (y también la de Eneas) son por naturaleza propia más episódicos, y presentan más variedad de lugares y personajes; por esto el poeta, á más de traer al oyente *in medias res*, pone en boca del héroe una parte de la narración.—El poema de los «Niebelungos» consta de dos partes: de la primera es héroe Siegfrido y de la segunda su viuda Crimhilda que venga su muerte. Nuestro cantar de «El mío Cid» (incompleto al principio) es más bien un fragmento de la vida poética del héroe, aunque en él domina el casamiento de las hijas del héroe, con sus consecuencias. Finalmente el poema nacional de los persas, si abraza, según se supone, una duración de treinta y siete siglos, es más bien una serie de poemas que un poema verdadero.

(1) La idea de la unidad épica ha sido aplicada por algunos críticos con excesivo rigor, conforme, á nuestro ver, ha sucedido con respecto al episodio de Olindo y Sofronia en la «Jerusalén», que si no influye en la empresa principal, contribuye á caracterizarla y á dar razón de sus motivos.

(2) Por esto son frecuentes y naturales las dudas y cuestiones acerca de si tal ó cual paso, por ejemplo, de la «Ilíada» es ó nó interpolado, á diferencia de la poesía dramática, donde, si alguna vez ocurren, son raras y excepcionales tales controversias.

Suma amplitud de plan requiere la epopeya, *cuadro grandioso de la vida humana* al par que representación completa *de una época histórica*, y que comprende la pintura de las costumbres públicas y privadas, religiosas, militares y civiles de un pueblo ó de varios pueblos; sin que, por esto, en tal exposición, sugerida naturalmente por el mismo asunto, es decir, por las diferentes situaciones en que se encuentran los personajes, se haya de ver intento alguno enciclopédico (1).

GRANDEZA DE LA ACCIÓN ÉPICA. La acción épica debe estar contenida en un hecho, no sólo *interesante* para un pueblo determinado, que lo recuerda con predilección y con él enlaza el origen de sus más nobles usos y de sus más ilustres familias, sino que ha de ser *digno de figurar entre los que descuellan en los anales del género humano.* Tales son el sitio de Troya, lucha de la Grecia entera contra el Asia, las empresas de Carlomagno, la primera cruzada, etc.

El hecho principal ha de ostentar un *carácter noble* y *elevado* y cimentarse en *un principio justo*, como el castigo de la violación de la hospitalidad, la lucha contra amenazadores y bárbaros enemigos, la libertad de la Tierra Santa, etc. La contienda ha de ser de pueblo á pueblo, pues, según oportunamente se ha observado, las guerras civiles son menos propias de este género de poe-

(1) La idea de que las epopeyas son enciclopedias de su época, que en cierto sentido es admisible, pero que literalmente entendida origina una errada inteligencia de la poesía épica, no puede sostenerse con el ejemplo de la «Divina Comedia», que no es en rigor epopeya y tiene la índole excepcional de composición mixta de ciencia y de arte. Es también excepcional en esta parte la epopeya índica que, en su actual estado, comprende tradiciones á la vez heroicas y bramínicas. En Homero no hay más que la bellísima descripción del escudo de Aquiles, donde se representan las varias costumbres y faenas de los hombres, que descubra un intento generalizador, pero de una manera que podemos llamar popular y casi infantil de puro sencilla.

sía (las hay en la epopeya francesa), no sólo por su carácter odioso, sino también porque no presentan grande masas en oposición, como dos naciones que se combaten.

Aunque los asuntos épicos son generalmente del orden humano, para representar un cuadro completo del universo y corresponder á todas las aspiraciones de nuestra alma, sobre las acciones, los designios y los hechos de los personajes, hay un mundo superior que los dirige y los gobierna. De aquí lo *maravilloso*, parte integrante, y nó simple ornato de la epopeya completa. De esta suerte los hechos épicos no se presentan como casuales y de menor trascendencia, sino como producidos por las causas más elevadas. Si en ciertos casos el poeta se ve obligado á dar poca extensión á esta parte (lo cual sucede en los tiempos modernos en que, fuera de los asuntos sagrados, pudiera tocar en profanación el empleo imprudente de lo sobrenatural cristiano) esto indica tan sólo que la época no es la más adecuada para la composición de un poema completo de esta clase.

Debe advertirse también que la epopeya admite, además de los actos humanos, aunque en menor grado, acontecimientos exteriores, y presenta al hombre no sólo en lucha con los demás hombres, sino en contacto con la naturaleza, á fuer de viajero, marino, etc.

PERSONAJES. Mas uno de los principales elementos de las epopeyas es la pintura moral de los personajes, de donde nace la suma importancia que en ella obtiene la pintura de los caracteres. Estos *caracteres* deben ser, además de *unos* y *constantes* á la vez que *vivientes*, *verdaderos*, es decir, sólidamente fundados en los sentimientos naturales del alma humana, *típicos*, es decir, que idealicen un género de hombres ó una situación social (valor, prudencia; padre de familia, caudillo militar, etc.), *ricos*, es decir, que presenten los diferentes aspectos que reclama su propia naturaleza puesta en contacto con el curso de la acción. Han de ser además

variados entre sí, de suerte que se realcen mutuamente y ofrezcan interesantes contrastes.

Estos personajes no son estudiados psicológicamente por el poeta, sino que les da á conocer por sus propias palabras y acciones, lo cual tampoco se opone á ciertas calificaciones animadas y rápidas debidas al narrador, ni á que un personaje describa el carácter de otro (1).

Entre los personajes descuella uno favorito (Aquiles, Ulises) que es como el eje de la acción. Este es el *héroe* que ocupa el centro de la composición, mientras á su alrededor y debajo del mundo superior se agrupan los demás personajes. El héroe no suele presentar una perfección absoluta, pero sí grandes cualidades de que son como extremos sus defectos mismos (por ejemplo, el valor llevado hasta la temeridad).

TÉRMINO DE LA ACCIÓN. El término de la acción épica debe ser *correspondiente á los fines justos* que se han propuesto los personajes, es decir, que debe dar feliz remate á la principal empresa, lo cual es compatible con el doloroso sacrificio del héroe predilecto (2), ó bien con que el triunfo sea moral y nó material, conforme sucede en el hecho más celebrado de la poesía épica moderna que es un martirio militar y nó una victoria (3).

NARRACIÓN Y ESTILO. La narración épica, aunque animada y viviente, es *pausada y tranquila*,

(1) Vemos ejemplos de ambos casos en Homero y en los poemas de la edad media. Así, v. gr., en el «Rolando», el poeta califica á los dos héroes principales en el siguiente verso: «Rollans est pros, et Olivers est sage.»

(2) Aquiles cuya muerte temprana se anuncia en la «Ilíada», Siegfrido y Rolando son heroicas é interesantes víctimas.

(3) Rolando muere peleando contra los musulmanes (si bien se ve luego el castigo de los traidores y la derrota de los infieles).—Si hubiese algún poema de la última expedición de S. Luis, la victoria sería puramente moral.

como conviene á una mirada serena dada á hechos pasados y ya irrevocables, sin que por eso deje de percibirse en todos los momentos la inspiración épica y el que se ha llamado entusiasmo narrativo del poeta.

El estilo muestra suma *sencillez* al mismo tiempo que *grandiosidad*. Esta sencillez se advierte hasta en las situaciones más culminantes y en las descripciones más ricas, al propio tiempo que la grandiosidad distingue al estilo, aun cuando pinte objetos menos importantes y situaciones cómicas que en cierto grado admite la epopeya (1). La *versificación* del poema épico es también *sostenida* y *majestuosa:* exámetros entre los griegos, versos largos monorrímos en la edad media (2).

2.—EPOPEYAS PRIMITIVAS.

Las epopeyas se dividen en *primitivas*, es decir, las que han sido compuestas como efecto natural de los hechos y costumbres de una época heroica, y *literarias*, es decir, las que se han escrito posteriormente á imitación de las primeras.

Entre las epopeyas primitivas median grandes diferencias nacidas del carácter del pueblo, de las circunstancias históricas, etc.; pero ofrecen al mismo tiempo caracteres comunes debidos á la naturaleza del género y á la época en que nacieron. Creemos que como tales pueden indicarse las siguientes:

I. El *asunto* pertenece á una época heroica de que la epopeya es fiel y animada pintura.

II. El *autor* de la epopeya ha vivido en un tiempo

(1) Como el Tersites de la «Ilíada», el Polifemo de la «Odisea», el episodio de Raquel y Vidas en «El mío Cid.»

(2) Como es sabido, los poetas épicos modernos han usado la octava real, forma aunque literaria y dificultosa, adecuada á la narración, ó el verso libre que sólo conviene á poemas de sabor clásico.

que si bien distante siempre, en mayor ó menor grado, de aquel á que se refiere el asunto de su composición, conserva el espíritu, ideas, creencias, gustos, usos, etc., del período en que aconteció el hecho celebrado; no sin que se deje ver, alguna vez á lo menos, el influjo de las tendencias que dominan en la época del poeta.

III. Las epopeyas han sido precedidas por una *tradición* poética y por cantos que versaban sobre los mismos asuntos que son objeto de la epopeya; de suerte que ésta se funda en narraciones anteriores ya aceptadas, que el poeta puede tan sólo modificar ó ampliar, á diferencia de los épicos literarios, dueños de escoger, por ejemplo, los hechos de Eneas ó los de Rómulo, la cruzada de Godofredo de Bullón ó la de Felipe Augusto, etc. Estas tradiciones se refieren á la historia de un gran personaje, al rededor del cual se han ido agrupando diferentes narraciones que pudieron pertenecer á otras épocas y lugares. Los hechos históricos se han ido modificando, ya á efecto de la imaginación poética, ya por el deseo de coordinarlos en una vasta unidad; los personajes se presentan con caracteres y aventuras propias, que limitan y fijan la invención del autor de la epopeya. Las tradiciones suelen comprender además una parte maravillosa que tiene por lo común gran cabida en las epopeyas. El poeta recibe estas tradiciones, de que dispone por otra parte con cierta holgura, por el estado flotante y contradictorio en que las encuentra.

IV. Las epopeyas primitivas ofrecen un *carácter altamente objetivo*, porque el poeta lejos de manifestar conceptos suyos individuales, es intérprete del modo de ver de una época y de un pueblo, y porque, absorbido completamente por el asunto, usa de un estilo de todo punto narrativo, exento de resabios líricos; estilo que es además nó el de un individuo, sino el de una época, de un pueblo y de una lengua y que en su esencia sería común á cuantos poetas tratasen el mismo asunto. — Esto no obsta, sin embargo, para que se introduzcan reflexiones sugeridas por los hechos, para que se descu-

bra la mayor ó menor elevación y delicadeza del ánimo del poeta, y para que su estilo, aunque encerrado en formas comunes, no sea más ó menos vivaz y enérgico. Tampoco se ha de confundir este estilo con el amaneramiento que se descubre en composiciones épicas que conservan las apariencias de primitivas, pero que muestran ya síntomas de decadencia.

V. Las epopeyas primitivas son en gran manera *nacionales*, en primer lugar por su originalidad, es decir, por no ser debidas á la imitación de la poesía de otro pueblo ni tampoco á la de un. período diferente de la historia del mismo pueblo, sino al espíritu que anima los tiempos que las han producido; y en segundo lugar porque son la expresión más completa del genio de la misma nación, y constituyen sus primeros anales y su libro por excelencia.

VI. Las epopeyas primitivas son *populares*, en el sentido de que se dirigen, nó á un número determinado de personas que han recibido cierto cultivo literario, sino á todas ó casi todas las clases de una nación que participa en aquella época de unas mismas ideas y de un mismo gusto; en segundo lugar por la índole de su estilo que sigue aquellos modos naturales que observamos todavía en las personas indoctas (narración completa del hecho sin eliminar circunstancias que pueden ser comprendidas en una fórmula general, repetición de unas mismas palabras para referir un mismo hecho, uso frecuente del diálogo, como también los calificativos ó apodos á veces honoríficos que se adhieren á una persona etc.); y en tercer lugar por el medio de trasmisión que no es la escritura sino el canto, lo cual contribuye también á que el estilo presente la claridad y la fuerza pintoresca, necesarias para cautivar la atención y el interés de un concurso de oyentes.

Las epopeyas primitivas no solamente tuvieron un especial valor para el pueblo que las produjo, sino que conservan un gran interés literario é histórico. Presentan bellezas nativas y primordiales; son además un cua-

dro de costumbres pertenecientes á épocas en que faltan ó escasean los documentos históricos, y á veces los primeros monumentos conservados de la lengua en que están escritos.

A pesar de que muchos pueblos han tenido cantos sueltos nacionales y heroicos, son poquísimos los que han llegado á producir verdaderas epopeyas, y fuera del finés y algún otro á quienes no faltan escritores que les conceden esta clase de poesía, sólo se reconoce en los siguientes:

Los *griegos* nos han legado la «Ilíada» y la «Odisea» como dos epopeyas debidas al poeta Homero. Estas dos obras, así como han sido madres de todas las epopeyas literarias de Europa, son las que descuellan entre las demás epopeyas primitivas sus hermanas, que pueden competir con ellas y acaso aventajarlas en alguna belleza particular, pero nó en la excelencia estética del conjunto.

Débese este privilegio de la epopeya griega, además del genio individual del poeta ó de los poetas que compusieron aquellas obras, al eminentemente artístico de la misma nación, y aun á la índole de su mitología, que, á pesar de sus absurdos, ofrecía aspectos sumamente poéticos, y vivientes é ingeniosas personificaciones de ideas relativas al mundo físico y moral.

Otros pueblos han tenido también epopeyas nacionales, menos perfectas en su conjunto artístico. Así hallamos entre los *indos* dos tradiciones épicas á cuyo alrededor se han agrupado vastísimas narraciones.

Los *persas* tienen una historia épica que, como tal, se halla desprovista de unidad de acción.

Los *germanos* poseen varias narraciones épicas, una de las cuales, intitulada los «Niebelungos» y cuya última redacción es de época asaz reciente, se considera como la epopeya de aquel pueblo.

Los *francos* y los *castellanos* tuvieron también en la edad media narraciones de carácter verdaderamente épico, aunque escasea en ellas lo maravilloso y que por

otro lado no llegaron á formar una obra propia de la madurez del género.

La «Divina Comedia» de Dante, viaje místico por el mundo invisible, que suele incluirse entre las epopeyas primitivas, es obra de índole especial, simbólica y descriptiva más bien que narrativa y que se propuso armonizar elementos muy diversos y á veces incoherentes; y si bien ofrece rasgos de poesía primitiva é ingenua, éstos se combinan no tan sólo con la influencia de modelos de diversas clases (poesía bíblica, literatura clásica, trovadores provenzales é italianos), sino también con elementos científicos (filosóficos y teológicos, históricos y políticos). Mas no se crea que esta obra única se recomiende tan sólo por su valor intelectual y por la grandeza de miras; pues el simbolismo que por toda ella se extiende, sin exceptuar á los que se pueden llamar protagonistas del viaje (el mismo Dante, Virgilio y Beatriz), es animado y viviente, y su fondo científico, fuera de algunos trozos de estilo didáctico, se concilia las más veces con el más vivo atractivo poético.

3.—DE LAS EPOPEYAS LITERARIAS.

Las epopeyas literarias fueron compuestas por poetas declaradamente artísticos, que tomaron por modelo alguna de las epopeyas primitivas. Esta imitación de la poesía épica primitiva que se ha verificado también en algún pueblo del Asia, se observa principalmente en los de Europa donde se han imitado repetidas veces las epopeyas homéricas, cuando nó alguna de sus imitaciones.

I. Hay epopeyas literarias de *asunto heroico*, que á pesar de esto se diferencian de la epopeya primitiva en que no son parto de una época heroica. A efecto de esta circunstancia no sólo descubren en ciertos casos un espíritu diverso de sus modelos, sino que los varios ele-

mentos no épicos que necesariamente contienen, como los hábitos de cultura, de reflexión y de análisis, los estudios filosóficos, los efectos de la poesía lírica y dramática, no consienten la ingenuidad ni la homogeneidad de las primitivas, lo cual tampoco se opone á que contengan singulares bellezas que ya recuerdan las de sus modelos, ya son peculiares de la época en que el poeta compone. El tipo de esta clase de epopeya heroica se halla en la «Eneida» de Virgilio, y á él corresponden «La Jerusalén libertada» del Tasso, en cierta manera el «Orlando» del Ariosto, y mayormente las «Lusiadas» de Camoens, etc.

II. A veces se ha escogido un *asunto histórico no heroico:* así lo vemos en ciertas crónicas rimadas de la edad media y así lo hizo ya Enio entre los antiguos romanos y más tarde Lucano en su «Farsalia», donde procuró dar á un asunto histórico reciente el prestigio y el aparato de una epopeya completa.

III. Por otro lado, reconociendo el atractivo de la forma épica al mismo tiempo que el mayor interés y sublimidad de los asuntos sagrados, algunos poetas cristianos de los primeros siglos aplicaron aquella forma á *asuntos de historia religiosa,* como han hecho más tarde y permitiéndose más libertad de invención, Milton en su «Paraíso perdido» y Klopstock en su «Mesíada». Estos y otros poetas más modestos y comedidos, como nuestro Hojeda, han alcanzado bellezas incomparables, que no hubieran inspirado argumentos de otra clase.

Puede decirse que la forma épica, á pesar de su grandiosidad, es inferior á esta clase de asuntos, al mismo tiempo que algunas de sus maneras no les convienen. Por eso acaso sería preferible tratarlos con menor libertad en cuanto al fondo del asunto, pero con más holgura en cuanto á la forma poética, prescindiendo mayormente de la pauta épica y dando más cabida á la meditación religiosa y á la inspiración lírica.

En el día se reputa difícil, cuando nó imposible, componer una epopeya completa. Así se ha preferido un gé-

nero épico más limitado y modesto, de menor extensión material y de menor ambición poética, como ha sido el *poema corto narrativo* que se adapta á diferentes asuntos y ha dado pie á no pocas bellezas. Estos poemas han sido generalmente *heroicos*, es decir, fundados en hechos históricos ó tradicionales de carácter militar ó caballeresco, y alguna vez *idílicos*, es decir, relativos á costumbres rústicas y locales. En ellos se ha empleado á veces lo maravilloso de las tradiciones populares, restos en parte de antiguas mitologías, que suelen relacionarse con el período histórico en que pasa la acción, ó con los personajes que lo aceptan y lo narran, ó con los recuerdos de infancia del poeta y de sus lectores.

Otros han buscado nuevas inspiraciones (dándoles la forma narrativa y alguna vez la dramática) en las *representaciones simbólicas*. A pesar de que este género, en sí mismo muy encumbrado y admisible cuando lo son las ideas simbolizadas, ha tenido grande éxito en manos de alguno de sus cultivadores, es ocasionado á carecer de verdadera unidad de acción y á convertirse en fría concepción alegórica, si no se funda en un hecho tradicional ó inventado que ofrezca vivo interés por sí mismo (1).

4.—CANCIÓN NARRATIVA POPULAR.

La canción narrativa popular es un *poema narrativo generalmente de breves dimensiones*, compuesto para el pueblo y por el pueblo, ó por poetas populares, y que se trasmite por medio de la tradición oral. Esta compo-

(1) Es de mayor efecto el empleo del simbolismo en la poesía lírica por la libertad con que el poeta dispone de los materiales (recuérdese, por ejemplo, la «Vida del cielo» de León), ó en la pintura y escultura, de las cuales no se espera el eficaz atractivo de una acción poética y que por otra parte dan más cuerpo y consistencia sensible á sus representaciones.

sición recibe en algunos pueblos del Norte el nombre de *balada* y en castellano el de *romance*.

En el fondo esta clase de composición tiene grande analogía con la epopeya, puesto que ambas pertenecen á la poesía natural y se trasmiten por medio del canto. Creen algunos no sólo que la canción popular precedió á la epopeya, sino también que la epopeya se formó de la unión de canciones populares. Por otra parte es indudable que en algunos casos la canción ha sucedido á la epopeya, ha hecho en cierta manera sus veces y se ha formado de fragmentos de la misma.

Se ha de distinguir entre esta canción narrativa y la lírica de que antes hablamos. No obstante algunas veces la canción narrativa presenta una tendencia lírica por la rapidez con que narra los acontecimientos, tan distinta de la amplitud y calma épicas, por la forma estrófica que afecta y por el uso frecuente del estribillo.

La poesía popular se distingue por la suma *ingenuidad* y por la *precisión vigorosa* con que presenta su asunto. Hay en ella *incorrección en la parte métrica* y á veces *barbarie ó falta de decoro* en los sucesos que refiere.

La canción popular se divide según los asuntos en *religiosa*, *heroica*, *histórica*, *romancesca*, *fantástica* y *doméstica*.

La mayor parte de pueblos modernos han conservado una rica poesía popular trasmitida por la tradición oral. Sobresalen en el género histórico los *castellanos* y los *servios* y aun los *ingleses*, y en el *fantástico* varios pueblos del Norte.

La *poesía vulgar* es la que conserva el pueblo cuando ha perdido la inspiración poética y la ingenuidad, de suerte que esta poesía ofrece una mezcla de trivialidad y de pretensiones.

El *género popular cultivado por poetas artísticos* (balada, romance artístico) se esfuerza en conservar las dotes poéticas de sus modelos con mayor corrección en la forma métrica y en el lenguaje y con una nobleza más sostenida. Los primeros que cultivaron artística-

mente este género fueron los castellanos; más tarde han sobresalido en él los escoceses y alemanes.

Sólo en sentido lato puede llamarse poesía popular la *dirigida al pueblo por poetas eruditos* que se esfuerzan en hablarle su lenguaje.

5.—DE OTRAS NARRACIONES POÉTICAS.

Además de estas dos principales especies de poesía narrativa hay otras varias clases de narración poética que suelen ofrecer una forma menos determinada y mezcla de elementos prosaicos y que generalmente se escriben en prosa. Estas composiciones, por ejemplo, adoptan toda clase de asuntos, sin exceptuar, como suele la epopeya, las guerras civiles, admiten descripciones muy detenidas y pintan caracteres más complicados y menos típicos, dan lugar á extensas consideraciones históricas, morales y psicológicas. Presentan también suma variedad en la disposición del asunto que puede ser muy enlazado ó sumamente episódico, y su narración puede ponerse en boca de uno de los personajes ó bien recibir la forma epistolar. Los personajes pueden ser muy pocos ó en gran número, el interés del asunto exclusivamente privado ó en parte público, etc.

Estas composiciones han sido generalmente consideradas como frívolas, por dirigirse á menudo más al solaz y entretenimiento que al sentimiento de lo bello, y las más veces, con harta razón, como dañinas por el abuso que de ellas se ha hecho, ó cuando menos como peligrosas por enlazar con un ideal quimérico los objetos más habituales de la vida. Las hay sin embargo de mucho mérito literario (1).

(1) No comprendemos entre las que merecen esta calificación innumerables de nuestra época, por más que se les haya de conceder la invención de curiosos hechos é incidentes, la facilidad de narración y otras dotes asaz comunes.

Las principales especies de composiciones poéticas narrativas que no entran en las clases anteriormente explicadas, son las siguientes:

I. *Cuento.* Esta es la *forma más antigua de las narraciones poéticas en prosa* (1) y corresponde por su índole y por sus bellezas á la canción narrativa popular. Muchos pueblos han conservado oralmente los cuentos maravillosos ó de hadas, que provienen de antiguo origen y en que campea á su sabor la fantasía poética.

Hay también el cuento-apólogo, favorito de los pueblos orientales, el cuento cómico y aun el cuento epigramático (que se limita á la narración de un hecho ingenioso ó de un dicho agudo).

El cuento recibe, cuando se trasmite por la tradición oral, una nueva redacción de cada narrador, pero ha sido también imitado por escritores eruditos.

II. *Leyenda.* Esta palabra, sinónima de lectura, se aplicó principalmente, en su origen, á la de *narraciones piadosas*, *muchas veces históricas.* Los modernos han designado con este nombre la *narración poética de tradiciones populares*, *á menudo de carácter maravilloso* (2).

III. *Novela heroica*, especie de epopeya que carece de la seriedad y grandeza del gran poema épico, del cual se diferencia además por su forma métrica más ligera y su estilo más familiar, como sucede en los poemas de la Tabla Redonda, ó por estar escrita en prosa, conforme se verificó en los antiguos poemas heroicos germánicos y franceses que recibieron esta forma, ó en otras narraciones de nueva invención, como el Amadís de Gaula y sus imitaciones.

(1) Los cuentos más poéticos suelen poner frases versificadas en boca de los personajes, y algunos pueden originarse de narraciones en verso.

(2) Se ha dado á la misma palabra otra significación más lata, cual es la tradición poética en oposición á la tradición histórica.

IV. *Novela de costumbres* (novela propiamente dicha), que es ya *cómica*, como las novelas picarescas españolas, ya *semi-seria* como el D. Quijote, ya *seria* como las de Richardson.

La novela seria se ha propuesto alguna vez dar enseñanzas morales, como en el último autor citado, á menudo se ha hecho *sentimental* y á veces ha tenido *aspiraciones psicológicas*, por lo común mal dirigidas.

V. *Novela histórica.* Es esta una narración que presenta el cuadro de las costumbres de los tiempos pasados, sin que desdeñe los elementos cómicos, las circunstancias menos poéticas, etc. Este género fué formalizado por Walter-Scott, cuyas obras, dejando aparte sus graves errores de protestante, han sido juzgadas, por autoridades competentes, como las menos peligrosas del género novelesco (1).

VI. *Novela pastoral*, extensión del género bucólico (idilio, égloga) que conservó, á diferencia de algunos modernos poemas idílicos, todo el amaneramiento del género (2).

Difícil es señalar todas las épocas y especies de este poco determinado género de composiciones.

Los *pueblos orientales* fueron muy dados al apólogo y al cuento maravilloso.

(1) Después de las de W. Scott se han compuesto algunas narraciones del género poético-histórico de todo punto recomendables aun bajo el aspecto ético, como los «Novios» de Manzoni, y en otro género la «Fabiola» de Wisseman.

(2) En la concepción de la poesía pastoral entraron el recuerdo del siglo de oro y el de las sencillas costumbres de los pastores de Arcadia y de Sicilia. En Teócrito conserva este género el conveniente carácter rústico; pero se hizo después más atildado, especialmente entre los modernos que presentan mezcla de costumbres antiguas y modernas, cortesanas y campestres.—También se le dió la forma dramática.—El idilio ó égloga en sí es un breve poema objetivo (ya dialogado, ya entre descriptivo y dialogado), si bien á veces por reducirse cuasi á un monólogo, puede considerarse más próximo á la poesía lírica.

Los *griegos*, menos fecundos en este género, tuvieron además de algunas historias novelescas y de alguna novela filosófica, los cuentos jónicos y milesios, ya cómicos, ya maravillosos, como eran los de metamorfosis.

Los *bizantinos* inventaron una especie de novela que puede llamarse sentimental y de aventuras.

Los *pueblos del Norte* produjeron especialmente narraciones heroicas y fantásticas.

En la *edad media* hubo poemas y novelas caballerescos, poemas de aventuras, narraciones tomadas del Oriente ó de los clásicos y cuentos de todas clases, especialmente cómicos.

En los *tiempos modernos* se ha cultivado principalmente la novela pastoral, la mal llamada heroica (1) y la de costumbres con sus innumerables subdivisiones, á las que se han añadido las históricas y pseudo-históricas, las de pretensiones económicas, políticas, científicas, etc.

V.—POESÍA DRAMÁTICA Ó REPRESENTADA.

I.—DEL DRAMA EN GENERAL (2).

DEFINICIÓN. La poesía dramática es *la que representa para los sentidos*, es decir, que no tan sólo se dirige á la imaginación por medio de formas acústicas

(1) Hablamos aquí de la de este nombre en Francia en el siglo XVII.

(2) Al tratar de la poesía dramática en general, atenderemos sobre todo al drama serio (tragedia y drama en sentido especial) que es el más importante y el que presenta más señalados los distintivos del género.

designadoras de imágenes, sino que se vale de la representación visible. En ella desaparece el poeta que en la épica figura como narrador y se presentan los personajes ficticios que realizan la acción poética. De aquí el uso exclusivo del diálogo en esta poesía que puede también definirse: una acción dialogada (1).

CARÁCTER PÚBLICO DE LA POESÍA DRAMÁTICA. Esta poesía es en nuestros días la única que no sólo se trasmite de viva voz (lo cual todavía sucede en la canción lírica y narrativa populares), sino que además conserva un carácter público, dirigiéndose inmediatamente á espectadores, menos fáciles de impresionar, sin duda, que los oyentes de la antigua poesía épica ó lírica, pero requeridos por los medios más eficaces de la representación escénica. De este carácter público se originan diferentes efectos:

I. La extensión material de la obra representada ha de sujetarse á límites no impuestos al poema épico, cuya lectura puede ahora suspenderse y que en otro tiempo era cantado por fragmentos: tales límites obligan el drama á rechazar accesorios y á concentrar sus efectos, y con esto le inducen á presentar un *conjunto más compacto* y más ingeniosamente tejido.

II. La poesía dramática ha de ser *popular* en el sentido, nó de ofrecer la índole de la primitiva poesía natural, sino de ser accesible á personas de diferentes clases y de diversa cultura. Así no puede, como una oda ó un poema épico literario, dirigirse exclusivamente á lectores dotados de especial instrucción, sino que ha de

(1) Por manifestar su interior los mismos personajes y por carecer el drama de completa objetividad, entendiendo esta palabra, nó en el sentido de forma literaria, sino en el de la desaparición de la individualidad del poeta en el modo de concebir el asunto, un célebre teórico ha considerado la poesía dramática como objetivo-subjetiva, denominación que en tal sentido puede admitirse, pero que nos parece complicar la clasificación literaria.

estar al alcance de todo el pueblo, y esto influye, no tan sólo en el estilo, que ha de distinguirse por su claridad, sino en la elección de asuntos y aun en la manera de tratarlos. Los argumentos dramáticos han de ser tales que no sólo el público los comprenda, sino que exciten poderosamente su interés, y para conseguirlo han de acomodarse al país y á la época (1). Esto no obstante, además de este interés relativo y transitorio, el fondo de la obra dramática debe ofrecer un interés constante, general á todos los tiempos, ó como se dice, humano, y tampoco el poeta debe halagar el mal gusto, ni las pasiones, ni los errores de su auditorio.

III. La poesía dramática más que los otros géneros poéticos debe atender al *efecto* que ha de producir en los espectadores, ofreciendo un interés muy sostenido, dando á la acción rápido movimiento y á los objetos cierto resalto en la figura y cierta viveza en el colorido.

Por estas razones la poesía dramática se asemeja á otro género literario también públicamente ejecutado, aunque por otra parte muy diferente en naturaleza y en objeto, cual es el oratorio.

De la índole popular (en el sentido expuesto) de la poesía dramática resulta también que sean en mayor número las personas que la conocen y la atienden, y por esto y por las mayores divergencias de forma que presentan las escuelas dramáticas, las guerras literarias han escogido por campo principal esta suerte de poesía.

ORIGEN Y OBJETO DE LA POESÍA DRAMÁTICA. El origen de la poesía dramática pudiera bus-

(1) Por esto se prefieren los asuntos nacionales á los pertenecientes á épocas muy remotas y desconocidas por la mayor parte de espectadores. Hay excepciones fáciles de explicar, como la de la tragedia francesa que se dirige á un público compuesto de personas que conocen y aman la antigüedad clásica.

carse en la *imitación pura*, es decir, en el deseo de reproducir los actos de los demás hombres, conforme se observa en los niños que remedan las operaciones ó las escenas de la vida que han presenciado; mas la historia nos dice que ya en los primeros comienzos del género dramático el deseo de imitación iba mezclado con el de la *expresión de sentimientos,* tales como el que movía á celebrar ó á festejar á un personaje mitológico, heroico, etc., y que la misma parte representativa no se atenía á un simple remedo, sino que se enlazaba con los *movimientos armónicos y variados de la danza* (1).

La causa del placer de la poesía dramática es el que obra en general en todas las artes de asuntos humanos, á saber, la *representación del hombre,* aunque con mayor eficacia y con las diferencias nacidas de la representación sensible, que une y supera bajo ciertos aspectos el efecto de la pintura y de la poesía narrativa. La poesía dramática más elevada no se contenta con ver al hombre como quiera, sino *al hombre idealizado,* y no le basta una exposición superficial de la vida, sino que en la acción poética busca un *sentido recóndito*, una idea superior (2).

COMPARACIÓN DE LA EPOPEYA Y DEL DRAMA. La poesía dramática ofrece *notable semejanza* con la epopeya. Ambas son objetivas ó representativas de hechos. A menudo el hecho sobre que versa el drama ha sido ó ha podido ser asunto de un relato épico: así de la tragedia griega se dijo que se había formado con los relieves de la mesa de Homero, y un mismo

(1) La forma primitiva de la poesía dramática se ha conservado por tradición no interrumpida en las danzas de niñas, donde hay una ó más que se separan del coro y con él dialogan.

(2) Véase lo que decimos de esta materia al tratar de la tragedia en el capítulo siguiente.

hecho narrado por una crónica, puede dar pie, ya á un relato épico, ya á un drama (1).

Mas no por esto son menos señaladas las diferencias: 1.ª La epopeya pintando al héroe que despliega todas sus fuerzas, y por lo común, victoriosamente, contra poderes exteriores, promueve la admiración y el entusiasmo y habla á la imaginación; mientras la tragedia, retratando al hombre que padece, que lucha vigorosamente contra la desgracia ó consigo mismo, excita la *compasión* ó la *simpatía* y se dirige con preferencia á la sensibilidad (2).

2.ª La epopeya representa todo un pueblo y una época entera, y despliega un *cuadro más vasto* en que no sólo figuran los actos humanos, sino también los acontecimientos exteriores, no menos que lo maravilloso, y por este concepto es comparable á una grande obra pictórica ó más bien á un extenso bajo-relieve; la tragedia se ciñe á actos humanos que se efectúan entre más redu-

(1) La tragedia griega no sólo tomó asuntos de Homero, sino que, según insinúa Aristóteles y parece ya averiguado, la mayor parte de los restantes habían sido objeto de poemas cíclicos; pero cotejando los pasos respectivos de la Ilíada y la Odisea con las tragedias por ellos inspiradas, se ve que el drama explana detenidamente lo que en aquéllas es sólo una alusión ó una escena pasajera. Por lo demás las observaciones características de las dos poesías representativas se refieren especialmente á los tipos más puros de los géneros; pues puede haber sistemas dramáticos, como el inglés, que en lo tocante al plan general se aproximen más á la epopeya, y poemas narrativos influídos por la poesía lírica ó dramática.

(2) Como fácilmente se comprende, la lucha épica es á menudo material, la trágica moral, siquiera sea contra pasiones ajenas. La lucha de dos principios afectivos ó de un principio afectivo y un principio superior, es decir, el combate moral del hombre consigo mismo, es tan propio de la poesía dramática, que en el sistema trágico francés llegó á constituir casi exclusivamente algunos argumentos. El mismo principio indujo á que el autor de la «Juana de Arco» alterase, que no debiera, para dramatizarlos, el hecho histórico y el carácter de la heroína.

cido número de personajes á la manera de un grupo escultural (1).

3.ª La epopeya considera los hechos como en lontananza y conserva la calma y el sosiego con que se recuerda un *pasado* ya irrevocable, al paso que la tragedia mira los hechos con aquel interés más vivo que despierta un *suceso presente* cuyo resultado es todavía incierto; si bien no ha de perder cierto grado de serenidad, ni aquella armonía que conviene á toda concepción estética.

De la diferencia entre la narración y la representación visible se origina además la *prohibición de que el drama ponga á la vista objetos repugnantes y horribles:* prescripción justísima á pesar de que la desconoció ó la infringió á menudo el gran trágico moderno.

Diversas son también las épocas en que florecen la poesía épica y la dramática. La primera es hija inmediata de los *tiempos heroicos* y pertenece á un período de concepciones ingenuas y más irreflejas. El esplendor del drama corresponde á *épocas de mayor cultura* y de completa reflexión, habiéndole precedido no tan sólo la lírica y la épica primitivas, sino también el cultivo artístico de la lírica, al par que los estudios filosóficos relativos al orden del universo y á los móviles que gobiernan el corazón humano. El poeta dramático se reconoce

(1) La ausencia de maravilloso, general en la poesía dramática, además de este motivo principal, ha sido prescrita por otras dos razones, á saber, por la mayor dificultad de presentarlo ventajosamente á los ojos, y para que no sea debido á su intervención el desenlace (V. lo que luego decimos de esta parte de la composición dramática). Sin embargo Shakspeare lo empleó con grande éxito, tomándolo de la crónica, en su «Macbeth,» donde figura, nó para contrariar los resultados de la voluntad del hombre, sino para predecirlos y auxiliarlos.—Aquí es de advertir que las guerras civiles, menos propias de la epopeya, producen situaciones morales y contrastes de carácter de que ha hecho frecuente uso la tragedia, en especial la moderna, que ha tomado á veces tales asuntos de la historia romana.

ya como autor original de su obra, se distingue por sus cualidades y por su estilo propios y no se aviene á ser mero intérprete de las tradiciones populares.

Especiales diferencias se observan también entre los dos géneros de poesía en lo respectivo á la acción y á los personajes.

ACCIÓN DRAMÁTICA. El poeta dramático debe atender ante todo á la elección del argumento. Tómalo por lo común de la *tradición poética*, como acostumbraron los trágicos antiguos, ó de la *historia*, lo que es más común entre los modernos. No se le niega tampoco la facultad de *inventar su asunto* (que relaciona generalmente con un período histórico) y se halla algún ejemplo de elección de un suceso contemporáneo (como «Los Persas» de Esquilo). Mas sea cual fuere el origen del argumento, ha de ser tal que se acomode á la índole propia de la acción dramática.

Distínguense en ésta el *principio*, *medio* y *fin*, partes necesarias en toda obra sucesiva, pero más señaladas en esta clase de poesía. El principio es la exposición; es decir, la parte destinada á dar á conocer los antecedentes del asunto; el medio el cuerpo mismo del asunto, y el fin su paradero (desenlace ó catástrofe). Sin embargo se ha aplicado á veces á esta distinción una idea extremada de regularidad, creyendo, por ejemplo, que en la exposición han de darse á conocer todos los elementos del asunto, cuando puede ó debe reservarse alguno para el punto del drama en que naturalmente se presente (1).

La acción dramática debe ser *una, rica*, *enlazada* y *progresiva*.

(1) Un principal personaje de la «Antígona» y otro del «Edipo rey,» no son conocidos en la tragedia antigua hasta poco antes de promediar el drama, lo que se hubiera considerado como grave falta en el sistema neo-clásico francés. Este, siguiendo en este punto las huellas del español, solía también reducir la exposición á un largo relato, medio poco ingenioso y menos dramático que la exposición activa.

I. La unidad de la acción dramática *es más estrecha que la de los demás géneros de poesía:* no admite, como la épica, los episodios que retardan su curso, ni como la lírica las divagaciones de la fantasía.

II. La unidad no se opone á la riqueza, que consiste en *los efectos múltiples de un mismo principio afectivo* en cada personaje, en la *lucha variada de las pasiones é intereses*, en los *contrastes* de situaciones y caracteres, en los *cambios imprevistos* de la acción misma: riqueza que, por otra parte, no debe confundirse con el amontonamiento de hechos principales (como en algunos dramaturgos modernos) ni de minuciosos incidentes secundarios (como en algunas tragedias neo-clásicas).

III. La acción dramática debe ser enlazada, es decir, que *sus elementos deben coordinarse de una manera más lógica y severa que los de la poesía épica*, formando un estrecho tejido de los actos de los personajes. De aquí el nombre de nudo ó trama que se ha dado al cuerpo de la acción dramática, y la notable diferencia en la conducta del argumento de los dos principales géneros poéticos representativos. La poesía épica contiene esparcidas en el curso de la acción y mezcladas con otras de distinta naturaleza, escenas de índole dramática, como, por ejemplo, las que resultan de la desavenencia de dos caudillos, mientras el drama concentra una situación y no la abandona hasta haber apurado sus consecuencias (1).

(1) El principio de enlace fué llevado más adelante por los imitadores de la antigüedad (los cuales, permítasenos una expresión vulgar, trataban de no dejar ningún cabo suelto), que por los modelos mismos: estos muestran una simplicidad bellísima y á veces, fuerza es decirlo, poco arte. Entre las tragedias antiguas es única en esta parte el «Edipo rey», argumento bien poco atractivo en sí mismo, y que á pesar de esto fué más atendido y aun considerado como tipo del género, sin duda por razón del enlace natural y graduado con que se van desenvolviendo sus escenas que son como el desciframiento de un enigma.—Por lo demás algunos poetas dramáticos modernos, sin usar en manera alguna de la libertad épica, han

IV. *El movimiento de la acción ha de ir creciendo* á medida que se adelanta; ha de ser progresivo. La poesía épica recorre una vasta llanura, acá y allá interrumpida por eminencias desiguales; la acción dramática asciende por una subida continuada en cuyo término descansa ó cae.

El movimiento, sin embargo, mengua ó se suspende á veces, como si se diese espacio á los personajes y al público para contemplar una situación importante. Este carácter contemplativo, aplicado á su estado propio, se halla especialmente en ciertos monólogos líricos á que en la soledad se abandona un personaje (como el de Filoctetes, el de Polieucto, los de Juana de Arco etc.).

El *término de la acción dramática*, aunque imprevisto, ha de nacer del *fondo mismo* del argumento, ha de ser el resultado definitivo de los actos de los personajes. Un desenlace debido á principios no contenidos en el argumento, es á más de poco ingenioso, anti-dramático (1).

admitido algún breve episodio que, si no es necesario á la acción, sirve para caracterizarla, ó bien han presentado personajes que desaparecen del curso de la acción en cuanto dejan de obrar en ella.

(1) Por esto Horacio proscribía la intervención de una Divinidad en el verso: «Nec deus intersit nisi dignus vindice nodus,» donde al mismo tiempo que la regla da la excepción, aludiendo sin duda á Filoctetes cuya obstinación sólo podía ser vencida por la presencia de Hércules. El admirable final del «Hipólito» de Eurípides, donde aparece Diana, no se ha de mirar como una infracción de la regla, pues la catástrofe está ya consumada y la aparición no tiene otro efecto que atestiguar la inocencia del héroe y embellecer sus últimos momentos. Cuando el desenlace se debe al cambio de disposición moral de un personaje, es obvio que esta disposición ha de ser motivada y que si no proviene de la pasión que hasta entonces le había dominado, ha de fundarse en principios ya conocidos de su carácter. Diremos finalmente que los antiguos empleaban á menudo, ya en el curso de la acción, ya principalmente en su término, la anagnórisis ó reconocimiento.

El término dramático es ya *feliz* y nacido de la conciliación de los elementos que estuvieron en lucha, ya *desgraciado* y producido por el violento choque de los mismos elementos. Es opinión errada la de que la tragedia sólo consiente este último término.

PERSONAJES DRAMÁTICOS. Elemento muy principal de la poesía dramática, aunque en manera alguna no pudiera suplir la ausencia de la acción, son los personajes ó caracteres morales. Comparando estos caracteres con los épicos, en medio de los puntos de semejanza que necesariamente deben ofrecer unos y otros, se hallarán las siguientes diferencias. Los caracteres épicos, son más primordiales, más típicos; son como los representantes de un pueblo, de una idea general (así Aquiles es el tipo del guerrero heleno, Ulises de la prudencia, Nestor de la elocuencia etc.); los dramáticos son más bien la *expresión de un sentimiento ó pasión*, *de una situación moral determinada* (Antígona de la piedad fraternal, Orestes del remordimiento etc.)

Los primeros son más ricos, ofrecen mayor variedad de aspectos (así el Aquiles de la Ilíada es un carácter más rico y variado que el Aquiles trágico descrito por Horacio); los segundos presentan sólo *uno ó pocos aspectos del carácter*, pero este ó estos aspectos más desenvueltos y circunstanciados; es decir, que la pasión ó situación moral que forma su fondo se presenta á su vez con aspectos también diversos.

Los primeros comprenden los elementos relativos al mundo exterior (denuedo militar, pericia náutica); los segundos *se ciñen al interior y son más profundos y reflexivos.*

Mas aunque en el personaje dramático debe resaltar una cualidad, una situación moral, esto no significa que la misma pasión que le avasalla no presente diferentes aspectos y que, por otra parte, el carácter mismo

del personaje no ofrezca algún elemento que le distingue y que no se deduce lógicamente del principio afectivo que le domina. La ambición, por ejemplo, es á menudo temeraria, á veces medrosa, y el carácter del ambicioso puede distinguirse por mayor ó menor desprendimiento con respecto á lo que no es principal blanco de sus deseos, por cualidades más ó menos seductoras etc. (1).

Los varios caracteres dramáticos, comparados entre sí, deben ofrecer *contrastes* todavía más decididos que los de la poesía épica, pero *no antítesis* friamente simétricas (como sería la de un pródigo sin tasa al lado de un avaro completo).

El principal personaje, el protagonista ó héroe de la composición ha sido ya un *hombre dotado de nobles cualidades*, pero que por *exceso ó extravío* de las mismas provoca su propia desgracia (tal era por lo común en la tragedia griega), ya un *tipo de maldad* que se expone como padrón de escarmiento (como Macbeth y su esposa), ya un *héroe perfecto* que lucha consigo mismo ó con los demás hombres, consiguiendo en uno y otro caso una victoria moral (como «El príncipe constante» de nuestro teatro).

Los personajes de esta índole son naturalmente los más dignos y elevados, pero al mismo tiempo los más difíciles de presentar con la vida y animación que exige la poesía dramática.

ESTILO. DIÁLOGO. TONO. El personaje expresa sus sentimientos: sus palabras deben retratar su situación moral con *vigor*, pero sin énfasis, con el *acento de la verdad*, aunque nó con selvática violencia, *con sentimiento y reflexión*, pero nó con afectación sentimental ni con sutileza retórica ó sofística. Todas sus expresiones deben nacer de su *carácter*, de su *estado moral* y de la *situación actual* de la acción dramática. Por

(1) V. pág. 109.

dada á los accesorios materiales, en mengua del interés moral de la acción, prueba siempre decadencia en el arte.

DESTREZA DRAMÁTICA. La poesía dramática requiere un *plan detenidamente calculado*, y perfecto *conocimiento de los medios y de los efectos de la composición:* en ella más que en los demás géneros poéticos intervienen el arte y la destreza. Para tres objetos se emplea esta cualidad:

I. Para la misma *verosimilitud* de que acabamos de tratar, es decir, para que el argumento se despliegue sin incidentes poco probables. Escogido el argumento, el autor debe disponerlo de modo que sus miembros ofrezcan una sucesión admisible (1), para lo cual necesita á veces de ingenio y destreza, que serán tanto mayores cuanto más se oculten (2). Mas lo preferible en esta materia consiste en que el argumento por su propia índole vaya produciendo naturalmente los incidentes.

II. Para la *disposición regular y perspicua de la acción dramática*, de manera que no presente desproporciones ni desequilibrio en la extensión é importancia de las diferentes partes, ni confusión ni simetrías inmotivadas en el modo de agruparlas ó repartirlas.

III. Para el *efecto escénico* que debe buscar y aun puede preparar el poeta dramático, pero sin apartarse de los medios poéticos genuinos y sin que para concentrar el interés en una situación se le sacrifiquen las otras (3).

(1) A esto se refiere lo que se llama motivar las entradas y salidas, punto engorroso, si el curso natural del mismo argumento no las legitima, y el disimular los elementos inverosímiles, si alguno hay, del argumento, dándolo, por ejemplo, como supuesto en la exposición.

(2) No hablamos de la comedia de enredo, en que éste es objeto predilecto y ocasionado al lucimiento del ingenio del poeta.

(3) Estas situaciones privilegiadas suelen ser las de final de acto que, como el último período de la obra oratoria, se desea que causen una impresión más viva. A diferencia de este pro-

Esta destreza, por la cual principalmente el autor dramático es comparable al orador, se adquiere sobre todo por el estudio práctico del teatro. No puede despreciar el poeta (ni el público cada vez más descontentadizo lo consentiría) la adquisición de tales recursos escénicos; pero el verdadero poeta, ó á lo menos el gran poeta, al mismo tiempo que los posee, es superior á ellos.

2.—DIVISIÓN Y ÉPOCAS DE LA POESÍA DRAMÁTICA.

La composición dramática se divide en *tragedia* y *comedia*. La primera atiende al *lado serio de la vida humana* y la segunda á sus *aspectos risibles*. Llámase *drama en un sentido especial* la composición dramática en que entran á la vez *elementos serios y cómicos*.

TRAGEDIA. La poesía dramática seria produce efectos más vivos que las demás clases de poesía: de aquí su eficacia al mismo tiempo que la diversidad de sus resultados. Fácilmente se comprende que no se ha de aceptar toda impresión, todo sentimiento por la tragedia producido y que por tanto no se ha de mirar como objeto de esta composición poética una emoción cualquiera. Dícese en términos más precisos que la tragedia se propone purgar las pasiones, es decir, mejorar nuestro estado moral, por medio de la *compasión* y del *terror* (1). La primera es la conmiseración que nos causan los padecimientos del héroe trágico, el cual debe ofrecer algo grande y varonil, que distinga el efecto que su

ceder algunos poetas dramáticos han dejado que el final del acto deje algo que esperar, para que no se enfríe el interés dramático ni aun en los intermedios.

(1) Así se interpreta comunmente el tan famoso como controvertido pasaje de Aristóteles. Algunos críticos modernos entienden la purgación en el sentido de que el ánimo del espectador, después de haber sido agitado por los acontecimientos trágicos, debe ser conducido á una región serena, según

estado nos produzca de la compasión ordinaria. Por lo que hace al terror, debe entenderse un sentimiento grave y religioso de veneración á los decretos venidos de lo alto, nó una violenta zozobra del ánimo, una embriaguez de lo terrible, sentimiento peligroso aunque pueda ser atractivo (1).

Aunque la tragedia se propone á veces dar lecciones de escarmiento, es decir, realizar poéticamente el principio de expiación (2), su fin más digno es pintar modelos de grandeza y dignidad humana, que luchan denodadamente por el bien (3). En uno y otro caso debe presentar en el fondo de los sucesos, nó un destino ciego é implacable (4) ni una suerte caprichosa y arbitraria, sino

se observa en la última tragedia de la trilogía de Orestes en que éste es absuelto por el Areópago, en el Edipo en Colona ya purificado y como reconciliado con los Dioses, y en el final del Hipólito cuyos últimos momentos consuela la presencia de Diana. Mas no vemos que sea siempre de este linaje el término de los antiguos argumentos trágicos.

(1) Platón no temía menos en las representaciones de su tiempo las impresiones de terror que las de la molicie; y es de advertir que la tragedia clásica templaba en gran manera el efecto del argumento por medio de la poesía reflexiva é ideal del coro. El mismo Shakspeare que no escasea por cierto lo terrible (ni aun lo horrible), cuida algunas veces de moderarlo por las reflexiones de los personajes menos interesados en la acción.

(2) V. pág. 241.

(3) Por tales pueden contarse la Antígona de Sófocles y el Hipólito de Eurípides, si bien acaso la misma admirable entereza de estos personajes era ya considerada en la mente de los poetas como temeraria y suficiente motivo de sus desgracias. Modelos trató de representar Schiller en su Estuardo, Juana y Guillermo. Citámos ya anteriormente nuestro Príncipe constante.

(4) Niégase ahora por muchos que dominase en la tragedia griega la idea del destino, mas parece indudable que residía en el fondo de las tradiciones, si bien la modificasen más ó menos los poetas, ya con respecto á los personajes que con actos, por lo común voluntarios, labraban su propia suerte, ya con respecto al orden general de las cosas en que se vislumbraba un principio de justicia.

la mano de una Providencia justa y remuneradora (1).

Los dos tipos del drama serio se hallan en la *tragedia griega*, especialmente en la de Sófocles, y en la moderna de *Shakspeare*.

La tragedia griega era una *composición enteramente ideal*, como demuestra la presencia del personaje á la vez poético y moral del coro. Su argumento se tomaba de tradiciones heroico-mitológicas que se reducían fácilmente á una forma trágica en gran parte determinada de antemano. La acción era muy poco complicada y se desenvolvía con suma simplicidad y en un corto número de escenas; el estilo también sencillo y noble y apartado casi siempre de toda intención cómica. El lugar de escena, análogo en todas las tragedias, era en cierta manera ideal, y el tiempo, aunque no se medía, podía fácilmente, por la suma sencillez de la composición, reducirse á limitadas dimensiones.

El drama trágico moderno es una *exposición amplia y holgada*, *más semejante á la épica*, de una acción más complicada y extensa. Esta acción está tomada alguna vez de la historia clásica, más á menudo de las crónicas modernas, y el poeta abraza todos los hechos que la historia le presenta, exponiéndolos con latitud en los varios incidentes de que consta, con las consiguientes variaciones de lugar y tiempo y con el necesario número de personajes, no desechando elemento alguno, uniendo y contrastando lo cómico con lo trágico, lo grotesco con lo horrible.

De estos dos tipos más ó menos modificados provienen todas las composiciones dramáticas serias de la moderna literatura europea (2). Así la tragedia neo-clásica ha sido

(1) Esta significación es el gran timbre de algunos dramas nuestros como «La vida es sueño», «El Mágico prodigioso», etc.

(2) El drama español se asemeja al de Shakspeare por haber seguido el gusto popular y las propias tendencias sin sujetarse á la imitación clásica, pero no trata el asunto con tanta extensión, y admite ciertos lugares comunes dramáticos de que se sirvió luego para dar una trabazón ingeniosa á sus argumentos.

cultivada por los italianos y en especial por los franceses, que se han apartado algunas veces del espíritu y aun de las prácticas exteriores de sus modelos, como es de ver en la ausencia del coro. Esta escuela no sólo entendió la unidad de acción en el sentido limitado de un solo hecho, sino que fijó para toda clase de argumentos las unidades de tiempo y de lugar, fundándose, ya en la supuesta autoridad de Aristóteles, ya en razones de verosimilitud, obtenida las más veces á costa de la verdad moral. Admitidos estos límites estrechos y careciéndose del gusto exquisito de sencillez que dominaba entre los griegos, se hubo de dar grande extensión á la parte del diálogo, es decir, convertirlo en largas y razonadoras conversaciones, ó bien inventar incidentes secundarios que, sin enriquecer la acción, la desmenuzan y la complican. Se sujetaron todos los argumentos á un molde determinado, achicando su significación (1), alterando muchas veces su fisonomía histórica é introduciendo en él lugares comunes dramáticos (2). Por fin las ideas de nobleza y de elevación trágicas, á veces mal entendidas, obligaron á adoptar el tono convencional, el mismo para todos los tiempos y para todas las personas (3).

Por su parte algunos cultivadores del drama moderno han creído que la forma dada por Shakspeare á esta clase de composición era difícil de sostener por ingenios

(1) Así al reducir Ducis al sistema francés el «Macbeth» de Shakspeare tuvo que atenerse únicamente al último momento de la acción, dejando de representar cómo había nacido y crecido la ambición en el ánimo de aquel personaje y cómo la misma había originado nuevos crímenes.

(2) Un académico francés observó á Manzoni que si en el Carmagnola hubiese seguido el sistema neo-clásico hubiera mostrado más invención, suponiendo, por ejemplo, que en Venecia se había formado un partido popular á favor del *condottiero*. Manzoni conviene en ello, pero advierte que hubiera faltado al carácter del hecho histórico y al de la república de Venecia en general.

(3) V. pág. 115.

inferiores y *susceptible*, por otra parte, *de mayor regularidad y economía*. Los mismos límites de lugar y de tiempo, nó inflexiblemente fijados como en la tragedia neo-clásica, sino voluntariamente admitidos hasta el punto en que no destruyen la naturaleza de cada argumento, sirven para dar mayor simplicidad y trabazón á la acción dramática. El poeta no sustituirá la fisonomía del hecho histórico por una concepción arbitraria, pero podrá cercenar alguno de sus elementos y darle mayor enlace (1).

Por otro lado la invención ingeniosa del drama español para complicar y desenlazar sus argumentos, la regularidad y el equilibrio que la escuela francesa puso en la parte exterior del drama, la experiencia cada día mayor que ha dado el sucesivo cultivo del género, han ido adelantando la *destreza escénica*, desconocida por los grandes poetas de la antigüedad y aun por los inventores del drama moderno.

COMEDIA. El tipo de la comedia se halla en una composición que no tan sólo presenta *lo ridículo* en partes aisladas sino también *en el enlace general*, de suerte que aun éste se separe de la sucesión regular de causas y efectos que distingue á la tragedia. Esta clase de composición que tan fácilmente puede caer en lo grosero y en lo arbitrario, se ve más realizada en la *comedia griega antigua ó aristofánica* que en la moderna ó menandrina.

Era aquella una concepción del todo risible en sí misma, que aun cuando encerrase una intención satírica política ó moral, se presentaba como una simple chanza, como una apreciación enteramente jovial y fantás-

(1) Los dramáticos de los últimos tiempos han desechado generalmente la mezcla de cómico, que sólo puede admitirse subordinado á lo serio, nó como medio de variar las impresiones.

ticamente cómica de los sucesos de la vida pública y privada (1).

La comedia de *costumbres ó menandrina* ofrece un plan más semejante al de la tragedia. Es la representación de una acción entre varias personas reales cuya suerte interesa á los espectadores. En vez de recordar hechos heroicos, su objeto es pintar sucesos familiares; é introduce al paso cuantos elementos cómicos pueden contribuir á que el conjunto de la composición adquiera un carácter enteramente distinto del de la composición dramática seria.

Aunque el ejemplo de los griegos y latinos ha influído sobre manera en el cultivo de la comedia menandrina por los pueblos modernos, no puede dudarse, por otra parte, que la representación de costumbres contemporáneas ó casi contemporáneas, ya con intención cómica, ya semi-seria, es un género que se ofrece por sí mismo.

La comedia de costumbres se ha ceñido generalmente á presentar las de la clase media, y en este sentido y por la tesis moral que á menudo se le ha dado, ha sido especialmente mirada en ciertas épocas como escuela de costumbres. Pero aunque lo ha sido las más veces de ingenio culto y de urbanidad, no por esto ha dejado de presentar á menudo un fondo de ligereza y aun de inmoralidad cuando ha hecho recaer lo ridículo en respetables relaciones domésticas y sociales.

Más bien que producir estrepitosas carcajadas, ha pro-

(1) Shakspeare tiene también comedias fantásticas, pero por diverso modo que las de Aristófanes, pues no llevan intención satírica: en ellas una parte cómica muy decidida contrasta con una parte fantástica, poética y hasta ideal.—Al hablar del cómico ateniense lo hemos hecho con el aprecio de su talento y de sus intenciones que nos enseñan todos los historiadores de la literatura antigua, quienes, por otra parte, no aprueban los medios indecorosísimos de que á menudo se valió el poeta de la que se considera como época más culta de la antigüedad clásica.

curado este género excitar la sonrisa por medio de una observación delicada é ingeniosa de las flaquezas humanas y de las costumbres de la sociedad culta. Esta delicadeza y finura de observación, la conducta ordenada del argumento, la concepción hábil de los caracteres, y la cultura y gracia del diálogo, sin olvidar lo que se ha llamado fuerza cómica (jovialidad), han sido las prendas más apreciadas en esta clase de composición.

Se ha subdividido en *comedia de carácter* (llamada por los franceses alta comedia) en que prepondera la observación moral del carácter de un personaje (como del avaro, del misántropo, etc.) (1) y *comedia de enredo*, llamada también de intriga, que da más vuelo á la fantasía en la disposición del argumento.

Además de la tragedia y del drama trágico y de la comedia, con las subdivisiones que acabamos de indicar, hay otras composiciones dramáticas, como la que se ha llamado tragedia urbana ó comedia sentimental, es decir, drama serio de costumbres modernas (2), el entremés, sainete ó pitipieza, pintura viva aunque á menudo grosera de costumbres populares, etc. Hay además el drama musical en que se unen la poesía y el canto.

PRINCIPALES ÉPOCAS DE LA POESÍA DRAMÁTICA. A pesar de que se hallan gérmenes de poesía dramática en varios pueblos y aun verdaderos dramas en alguno del Asia, la tradición dramática europea comienza con el *teatro de Atenas*, donde, desde últimos del siglo sexto antes de nuestra era, nacieron de las fiestas báquicas la comedia y la tragedia.

(1) La representación recargada de caracteres constituyó entre nosotros el género de figurón.

(2) Drama urbano pueden llamarse nuestra antigua comedia caballeresca de capa y espada y también ciertos dramas modernos de costumbres serias que aspiran á ser de sentimiento y nó sentimentales en el mal sentido de esta palabra, y que á lo menos suelen desechar el naturalismo prosaico de la tragedia urbana del siglo pasado.

Los *romanos*, que tenían un teatro indígena en sus atelanas, fueron después simples imitadores de los griegos en sus comedias llamadas por esto paliadas y en sus tragedias de que sólo se han conservado algunos fragmentos, además del teatro declamatorio de Séneca.

La *edad media* tuvo sus misterios, sus farsas cómicas y sus moralidades.

En la *época moderna* ha habido el teatro neo-clásico italiano y francés, el drama inglés (1) y el drama español, no menos original que el de los griegos y el de los ingleses.

(1) Si bien Shakspeare tuvo contemporáneos y, en un período más reciente, sucesores en el género dramático y de que alguno de los primeros no fué indigno de comparársele, aunque de lejos, en él se personifica muy principalmente el teatro inglés. A pesar de su irregularidad y de innegables desigualdades, ningún poeta le ha aventajado en imaginación rica y poderosa; ninguno ha pintado con más profundidad, con más verdad ni con más atractivo poético el corazón humano. Esto no significa que su lectura haya de ser siempre segura y provechosa; su teatro es un mundo, pero un mundo en que hay de todo, desde lo más violento y vulgar hasta lo más encumbrado y sereno. Así han podido ser discípulos suyos poetas de diferentes principios: los que se han sumido en un melancólico escepticismo ó se han complacido en la pintura de lo horrible y desordenado, no menos que los amadores de un ideal más poético, ó los que han tratado de representar con espíritu más ético los sucesos de la vida humana.

TERCERA PARTE.

Composiciones prosaicas.

I.—GENERALIDADES.

Las composiciones poéticas se dirigen al conjunto de nuestras facultades y su efecto distintivo es la producción de la actividad armónica de todas ellas. Las composiciones prosaicas se proponen fines más especiales y se dirigen con preferencia á nuestra parte intelectual. Como ya se ha sentado (1), es objeto imprescindible de las primeras la belleza, de las segundas la verdad.

Las composiciones prosaicas superan actualmente á las poéticas en importancia social, y deben ser más atendidas por el mayor número de personas letradas que ha de ejercitarse en alguna de ellas en el curso de su profesión, y por esto se les concede mayor espacio en los primeros estudios literarios y se recomienda, como más provechosa, su afición para más adelante. Mas en una enseñanza que busca especialmente el cultivo de la ciencia y del sentido literarios, no es de extrañar que se insista menos en ellas, puesto que sólo á medias le competen, por versar sobre un fondo que no es en manera alguna de la jurisdicción de la literatura.

(1) V. pág. 196.

Como ya anteriormente hemos tratado de distinguir las composiciones poéticas y prosaicas, sólo nos queda ahora que decir algo acerca de la forma exterior y del lenguaje de las últimas.

FORMA PROSAICA. En las composiciones poéticas la palabra, considerada como sonido, debe obrar por sus efectos artísticos y por esto adopta la forma métrica musical; en las prosaicas se considera principalmente como medio de comunicar ideas, y por esto no se le imprime una forma métrica: la prosa, ó sea, *la distribución casual de las palabras* con respecto al sonido, es la ausencia de toda forma musical.

Esto, sin embargo, no se ha comprendido con tal rigor que no se atienda al efecto acústico en la sucesión de palabras de la composición prosaica. Así se *evitan* en ella las *discordancias* que nacen de la aglomeración embarazosa de vocales (*hiato*) ó consonantes (*cacofonia*), y las *concordancias indebidas* (*sonsonete*), se busca la discreta *combinación de sílabas dulces y sonoras* (*melodía*), y se trata alguna vez (que debe ser con suma parquedad) de obtener concordancias debidas al efecto de la *aliteración* (repetición de una misma letra), de la *similicadencia* ó de la *onomatopeya*.

De mayor precio es el agrado que resulta del acertado *juego de los acentos* y de la debida *correspondencia general entre el tono y el movimiento de la frase y la índole y sucesión de los pensamientos.*

Se ha buscado también en la prosa, y con particular empeño, otro principio acústico en el *número*, es decir, en un *ritmo vago* que naturalmente facilitan las correspondencias de nuestros pensamientos; de aquí una especie de paralelismo entre las diferentes partes de la cláusula prosaica, especialmente en la composición oratoria (1).

(1) Ya se entiende que en el número oratorio, á más de las correspondencias de extensión, entra también el juego de los acentos.

El *buen conjunto de todos estos elementos artísticos*, de que usa la prosa, se llama, en un sentido especial, *armonía* (1).

LENGUAJE PROSAICO. Considerando nó ya la parte acústica de las palabras sino la expresión del pensamiento, se ha formado también un arte para el estilo prosaico. En los orígenes de éste se hallan á veces restos del estilo poético que le ha antecedido, pero en general el nacimiento de la prosa no se ha de considerar como una trasformación de la poesía, sino como un hecho nuevo correspondiente á una nueva dirección del ingenio humano, que nace de la preponderancia de la parte reflexiva y científica. Entonces adquieren mayor valor, y valor más independiente, *las delicadezas de la estructura gramatical* (2), y *la parte lógica* (3). Se estudia el

(1) A esta parte que, en sentido lato, puede llamarse musical, de la prosa, no debe darse tanta importancia que redunde en perjuicio de la expresión exacta y concisa del pensamiento. La familiaridad con los buenos modelos y un prudente esmero y regular atención bastarán para adquirir cierta elegancia, por decirlo así, acústica, y para lograr lo que más conviene, es decir, la ausencia de defectos (cacofonía, sonsonete, acentos aglomerados, divergencia entre los sonidos y la idea, miembros excesivamente desiguales).

(2) No son los más propios de la poesía ciertos grupos de palabras, designativos, nó de objetos, sino de relaciones gramaticales, tales como «no sólo... sino que también» «siendo esto así» «por y para (el pueblo).» A medida que ha adelantado el cultivo de la prosa se ha ido dando más importancia á la ilación y congruencia gramaticales, no siempre perfectas en escritores que, por los demás conceptos, deben mirarse como modelos. Así los helenistas nos hablan del *anacolouthon*, es decir, de incongruencias gramaticales que se notan en los autores griegos que, como inventores del arte del estilo, no lo habían llevado tan adelante como sus sucesores: incongruencias comunes y naturales en la conversación familiar, donde sólo se busca la exactitud necesaria á la claridad, y tampoco raras en el lenguaje fácil, elíptico y expresivo de los clásicos castellanos.

(3) Lo que descubre una disposición argumentativa no es propio de la poesía, y lo es (aunque evite el rigorismo silogís-

arte de manifestar ventajosamente las ideas, de enlazarlas por medio de hábiles *transiciones* (1), de unir *la maestría á la sencillez*, de *expresar lo que es necesario* y de dejar que el lector adivine lo que puede dejar de expresarse, etc. Se pesa finalmente el valor de cada palabra para escribir con la *propiedad* más rigurosa. Por su lado la *oratoria ha hecho uso frecuente de ciertas formas* (*amplificación, corrección, reticencia*, etc.), que no han dejado de trascender á los demás géneros prosaicos.

Este es el *estilo literario* que á manera de herencia se han trasmitido los escritores desde los griegos hasta nuestros días, no sin que en ciertas épocas se reconozca parcialmente la influencia de la simple naturaleza que lucha con el arte. Pocos son los escritores que por sus especiales dotes puedan prescindir de éste (2), y aun la suma sencillez que en algunos se admira es efecto de una gran perfección (3). Mas por otro lado mucho se ha abusado del arte, y así no es de extrañar que en nuestros días se trate generalmente de evitar este abuso y se

tico) de la prosa; los períodos muy complicados cuyas partes ligan razones de causa y efecto, de contrariedad, etc., no los usa tampoco la poesía que, por esto, á lo menos en ciertas lenguas y en ciertos casos, es más accesible al extranjero que la prosa. Esto no significa que la poesía no tenga un fondo de lógica natural (sin la cual sería defectuosa) ni que desuse completamente ciertas sencillas formas argumentativas que son el germen que después ha desenvuelto el arte dialéctica.

(1) Punto, según algunos, el más difícil del arte de escribir, y que no lo sería tanto si se buscasen en el enlace natural de las ideas.

(2) En muchos escritores del Renacimiento, en medio de un arte excesivo y retórico, se descubre á trechos una amable y candorosa naturalidad. Esta mezcla suele hallarse en nuestros clásicos. Entre ellos nos parece única Santa Teresa, que obedeciendo sólo al «espíritu,» «como quien tiene un dechado delante» y «va sacando de aquella labor,» prescindía de todo arte literario.

(3) Tal nos parece ser la exquisita sencillez de César.

prefiera cierta severa sencillez, que es laudable, mientras no se convierta en sequedad de imaginación, ni en frialdad de sentimiento (1).

FORMA EPISTOLAR Y DESCRIPTIVA. Antes de entrar en el estudio de los principales géneros prosaicos, nos desembarazaremos de las formas que acabamos de nombrar, de las cuales la primera, que puede referirse á un *fondo narrativo*, *persuasivo*, *didáctico*, se distingue únicamente por el *medio de trasmisión;* y la segunda, teóricamente importante como forma primordial, en las aplicaciones prácticas suele estar *subordinada á otra narrativa*, *didáctica ú oratoria.*

La *composición epistolar*, entre todas las composiciones verbales, á excepción de algunas didácticas, la menos literaria, puede sin embargo contener singulares bellezas, en especial de sentimiento, y no es de cómoda ejecución, puesto que debe unir la *facilidad de la plática* familiar con la *cultura de una obra escrita.* Interesa á veces al literato por su expresión ingenua y al historiador como documento fehaciente (2).

Las descripciones prosaicas suelen ser más extensas que las poéticas, como que se dirigen á dar el conocimiento de un objeto y nó á herir la imaginación; pero, por otra parte, deben siempre estar *subordinadas á un punto de vista especial*, á un fin oratorio, histórico, moral ó científico.

(1) Terminaremos recomendando el estudio de la elocución, cuyos preceptos ha de poseer el que escribe, con tanta perfección que le sirvan de apoyo y nó de estorbo. A los poco peritos en el arte de escribir se les debe encargar especialmente que atiendan á la ilación gramatical y lógica, y que se esfuercen en saber lo que quieren decir y si lo dicen.

(2) Por este concepto las cartas suelen ser preferibles á las memorias, compuestas ó corregidas á veces mucho después de los sucesos.

II.—GÉNERO ORATORIO.

I.—ORATORIA EN GENERAL.

DEFINICIÓN. El género oratorio comprende *las composiciones pronunciadas de viva voz y cuyo objeto es la persuasión.*

Entre este objeto y aquel medio de trasmisión hay íntimo enlace: la viva voz es la verdadera palabra, no sustituída por los signos muertos de la escritura: es la expresión de la voluntad que obra en otra voluntad; el alma que habla al alma (1).

ELOCUENCIA Y ORATORIA. Sea cual fuere el fin que se propone el que habla, *el uso fácil y feliz de la palabra* se llama elocuencia, de suerte que puede ser elocuente el que narra, el que instruye, etc. (2); pero se usa con preferencia de este vocablo para indicar la palabra *cuando mueve el ánimo* (3).

(1) No siempre van unidas la viva voz y el conato de la persuasión: hay obras que se leen y en que, sin embargo, domina el último, tales como los libros de nuestros ascéticos y también muchos escritos políticos de nuestros días; mientras hay composiciones pronunciadas y dispuestas con orden oratorio, únicamente dirigidas al convencimiento, á la instrucción ó al agrado.

(2) Al hombre de palabra fácil, lúcida, elegante, pero que no mueve ni alcanza grandes bellezas se le llama más bien diserto; cuando la facilidad llega á la abundancia, facundo ó afluente.

(3) Por eso se da metafóricamente el nombre de elocuente á cuanto mueve nuestros afectos, como á la expresión fisionómica, aun separada de la palabra, ó á cualquier signo que alcance un resultado análogo.

La elocuencia es *simple* ó *refleja*. La primera consiste en la expansión del ánimo que no va acompañada del intento de producir efecto alguno, como la del hombre que se lamenta á sus solas. Mas al impulso expansivo puede añadirse la intención de mover el ánimo, como en el que se lamenta, no sólo para desahogar su dolor, sino para ser socorrido, en el que expresa la indignación que en él ha promovido un acto injusto, con el fin de comunicarla á otra persona.

El hecho natural de la elocuencia refleja, llevado á mayor extensión, ha dado lugar al *arte oratorio*. La oratoria es, pues, un arte que no se sustituye á la elocuencia natural, sino que la trasforma en elocuencia artística.

El ejercicio de este arte constituye al orador. El uso del mismo puede ser eventual, pero á menudo se manifiesta por la presencia ya prevista del que habla y por la atención que el concurso le concede durante un tiempo determinado. La oratoria puede ser ocupación transitoria, pero se convierte muchas veces en profesión constante del que la ejercita.

La oratoria, ampliación de un hecho natural, nace y florece sin esfuerzo en ciertos períodos históricos, y aunque ocasionada al abuso (1), puede emplearse en defensa de lo justo y de lo verdadero. En algunas profesiones su cultivo es, más que conveniente, necesario, debiendo, no obstante, cuidarse de que no se convierta en palabrería vana y presuntuosa.

OBJETO DE LA ORATORIA. En ciertos casos el que habla se propone *comunicar ideas* que no encuentran resistencia alguna en el ánimo de los oyentes (instruir); en otros ha de *combatir la dificultad ó vacilación*

(1) Este abuso ha sido harto frecuente en los últimos tiempos, en que se ha mirado muchas veces el arte de la palabra nó como medio, sino como fin, y se le ha puesto al servicio de ambiciones personales y de aviesas pasiones.

que éstos le oponen (convencer). Esta es la *parte lógica* de la oratoria, ya trate únicamente de ilustrar, ya de vencer el entendimiento.

Mas no es ésta todavía la oratoria completa. El orador desea además ***persuadir***, es decir, *determinar á los oyentes á que adopten una resolución*. Para persuadirles, á más de comunicarles su convicción, trata de *mover su ánimo* con el fin de que se determinen á obrar conforme á ella. Esta es la ***parte afectiva***.

La oratoria, que comprende la parte lógica y afectiva, no suele separarlas, antes bien ha sido acertadamente definida: ***una argumentación calurosa***.

El resultado práctico inmediato, que la composición oratoria se propone, la distingue de las composiciones científicas y de las históricas, que si comunican conocimientos fecundos en efectos lejanos, se mantienen en la esfera de la enseñanza especulativa.

La oratoria no es sólo una obra literaria; es una acción. El orador sienta con denuedo su convicción; la sostiene con todas sus fuerzas y la defiende de enemigos á veces presentes.

Así es que la oratoria tiene un estilo propio, vivo y penetrante, en gran manera apartado de la simple exposición didáctica. El orador se presenta animado por el sentimiento que intenta comunicar, afirma con varonil energía, acosa al contrario con razones contundentes ó con apremiantes interrogaciones y aun en casos extraordinarios representa objetos lejanos ó futuros, emplea animados diálogos ó personificaciones atrevidas, llama en su auxilio á los ausentes y fenecidos.

MÓVILES DE LA ORATORIA. El único principio de la verdadera y grande oratoria es la *fuerte y constante adhesión del orador á una gran causa* (religión, patria, justicia). Ni un interés secundario y de menor trascendencia, ni una convicción tibia pueden originar bellezas de primer orden.

La *improvisación* es el medio genuino de la oratoria,

la cual sin ella no puede ser una realidad perfecta. Sólo cuando el orador improvisa, se corresponden el pensamiento y su manifestación, el orador piensa y siente al mismo tiempo que los oyentes y éstos asisten á la verdadera elaboración de los conceptos que se les comunican. Anima entonces al que habla el calor del momento y recibe á su vez la influencia del auditorio. La improvisación tiene un acento particular que difícilmente se imita, inspira sorprendentes é imprevistas bellezas, y goza además de privilegios que no debe reclamar la palabra meditada (1).

Aunque la oratoria es siempre un combate, acrecienta además sus efectos en alguno de sus géneros la *lucha inmediata de la palabra*, que obliga á los combatientes á desplegar todas sus fuerzas.

Finalmente ocurren á veces *circunstancias extraordinarias* que dan origen á nuevos efectos oratorios, mientras sean imprevistas, no preparadas (2).

(1) Aunque en algunos casos el orador debe improvisar en el sentido más riguroso de esta palabra, por improvisación oratoria se entiende generalmente lo que se ha llamado improvisación preparada, es decir, preparación en cuanto al fondo del discurso, á las ideas principales y á su orden, é improvisación en cuanto al desenvolvimiento de las ideas y á la expresión. Ha habido, en verdad, grandes oradores que recitaron de memoria, después de haber compuesto y limado detenidamente sus discursos, pero siguieron tradiciones oratorias que la improvisación había creado. Por lo demás no todos los oradores tienen la misma disposición para improvisar, y aunque debe siempre recomendárseles que se aproximen en lo posible á este método, puede haber métodos mixtos (así los antiguos encargaban que se fijase en la memoria la introducción del discurso).—Los privilegios de la improvisación son ciertas incorrecciones y desigualdades, que no se consentirían en el estilo escrito y que difícilmente evita el orador, y además ciertas bellezas atrevidas, ciertas imágenes y metáforas menos exactas, por ejemplo, que se perdonan al improvisadar con tal que sean eficaces.

(2) Buen ejemplo nos da Cicerón al referirnos el arranque oratorio que inspiró á Craso, mientras defendía á un inocente de las calumnias de un Bruto, el paso imprevisto de la comi-

ARTE ORATORIO. Dados estos tan poderosos móviles naturales, ¿deberá acudirse al arte?

I. El arte es necesario para el *desenvolvimiento y perfección del don de la palabra.* La naturaleza, según una observación tan exacta como conocida, produce rasgos elocuentes y nó discursos extensos y acabados, como los debidos al arte, el cual, por otra parte, da á la misma elocuencia natural un temple más delicado, cierta depuración que por sí sola no alcanzaría.

El estudio bien dirigido de los modelos, la observación de los defectos que deben evitarse, el conocimiento de los medios que otros han empleado y de las modificaciones de que son susceptibles, los ensayos metódicos de composición y de improvisación son de todo punto indispensables al que trata de ejercitar la oratoria. Sin un estudio y ejercicio continuados y atentos no se adquirirá la serenidad necesaria para dominar las ideas y su expresión, el tacto que enseña á insistir más ó menos en un punto, la mirada certera que distingue lo conveniente de lo inoportuno y la ojeada general que abarca los múltiples y variados elementos de la composición y los equilibra y lúcida y oportunamente los ordena.

II. La especialísima atención que la oratoria debe poner en el *auditorio*, exige que entre en ella para mucho la reflexión educada y dirigida por el arte. Por éste

tiva que conducía las cenizas de Junia, matrona de la familia del último, y las imágenes de sus antepasados. (Brute, quid sedes? quid illam anum patri nuntiare vis tuo? quid illis omnibus, quorum imagenes duci vides? quid majoribus tuis? quid L. Bruto, qui hunc populum dominatu regio liberavit? quid te facere? cui rei, cui gloriæ, cui virtuti studere?—Patrimonione augendo? at id non est nobilitatis; sed fac esse: nihil superest: libidines totum dissipaverunt. An juri civili? est paternum, sed etc.); pero el mismo Cicerón en su celebrado «Quousque tandem?» descubre á nuestro ver preparación y artificio, y no falta quien sospeche que hubiera podido impedir la presencia de Catilina en el Senado y no lo hizo para aprovechar una ocasión oratoria. En tales casos el interés dramático se vuelve teatral.

advertido, el orador procura ganar la benevolencia de sus oyentes en cambio de la estima y de la consideración que les manifiesta, cautivar su atención por interesantes conceptos, presentarles la verdad bajo el aspecto más ventajoso, llevarles desde la evidencia, ó desde un punto de vista común ó desde sus voluntarias concesiones, al término apetecido. Los mismos oradores que, más severos y desenfadados, imponen, no insinúan, sus convicciones, no pueden en manera alguna desatender el efecto que han de producir en el auditorio sus palabras.

III. El arte, finalmente, *estudia y reproduce los medios que inspiró la naturaleza.* La elocuencia se ha servido de formas que luego constituyen un caudal, que el orador se apropia y emplea oportunamente, y ha alcanzado efectos que recuerda el orador al preparar los que intenta producir de nuevo (1).

La exageración del arte, especialmente en lo respectivo al último punto, ha traído no pocas veces la oratoria al abuso y al descrédito; se ha perdido con frecuencia el gusto de la sencillez y se ha impuesto silencio á la expresión de la naturaleza; se ha estimado la oratoria por sí misma y nó como medio; se ha formado una elocuencia de aparato en que se aplauden las formas de expresión sin atender al fondo de las ideas, y ha nacido en ciertos casos un linaje de falsos oradores, indiferen-

(1) Las exclamaciones, las interrogaciones, las personificaciones, los apóstrofes, la forma dialogada que consideramos como características de la elocuencia más fogosa, las repeticiones, las dubitaciones, correcciones, concesiones y suspensiones figuradas, las reticencias, los contrastes y las sorpresas, la amplificación de los pensamientos y ciertas maneras de simetría en su exposición, dirigidas no sólo á la claridad, sino también al agrado, la magia musical de la palabra: tales son los medios que la verdadera elocuencia ha inventado y empleado, si bien con sencillez y parsimonia, y de que puede servirse el arte para influir hasta en oyentes advertidos; pero que la mala retórica (de cuyo valimiento no está del todo inocente el gran Cicerón) ha reproducido y multiplicado con exceso.

tes á la verdad y dispuestos á sostener las opiniones más opuestas (1).

No puede ser ésta la índole genuina del género que examinamos: el verdadero orador es el que considera como primer timbre de sus obras la *sinceridad y la buena fe*, y el mejor *arte* el tan perfecto y tan de buena ley que *se confunde con la naturaleza* (2).

2.—DEL ORADOR.

El orador, que se propone comunicar á los oyentes su estado moral y sus convicciones y que se sirve para ello de la palabra que personalmente trasmite, debe poseer cualidades morales, intelectuales y físicas.

CUALIDADES MORALES. Como es sabido, los antiguos definían al orador: «vir bonus dicendi peritus (3),» y en efecto el orador ha de *obtener lo bueno*

(1) Como luego notaremos, en ello ha influído, además del abuso de las formas oratorias, el de la parte afectiva y lógica.

(2) Es observación común que los modernos, menos ardientes y más reflexivos que los antiguos, han empleado con más sobriedad las formas oratorias (no se dirá sin duda por el sencillo y austero Demóstenes); y debe notarse además que, por un gusto cada vez más apartado de lo que se presenta como convención literaria y á efecto sin duda de la influencia de la oratoria política, que por una parte ha dado ejemplos notorios de declamación, y por otra, á la larga, ha debido avezarse al tono de una discusión razonada, se busca ahora (fuera de España) una elocuencia más templada y menos ostentosa, y aunque elegante y seductora, más aproximada al modo general de expresarse. No por esto se da menos importancia al arte de decir, ni se está más asegurado de su abuso: es únicamente modificación del gusto literario.

(3) Es verdad que ha habido famosos oradores á quienes no conviene esta calificación, pero su elocuencia, si la hay, es debida las más veces á nobles cualidades mal dirigidas ó mal empleadas; á más de que atendemos aquí al tipo del orador perfecto y nó al que posea alguna de las dotes que dan fuerza ó prestigio á la oratoria.

sirviéndose de buenos medios, necesita de la *autoridad* que da al hombre el buen proceder, y del *sosiego* que éste procura, para sacar el mayor provecho de sus estudios.

Le es además necesaria la *fuerza de voluntad* 1.° para unir la firmeza y la decisión á la modestia y 2.° para despreciar cuantos obstáculos se oponen á la enunciación de sus convicciones.

Finalmente ha de tener una *sensibilidad* nó muelle y lánguida, sino *varonil y profunda*, y buscar en su corazón el calor que debe animar sus discursos.

En las composiciones pronunciadas, á no ser las que por aproximarse al género didáctico no necesitan tan especial calor, la frialdad ó falta de sentimiento es un defecto capital, al propio tiempo que el abuso de la parte afectiva y en particular una pasión ficticia convierten en declamador al que habla.

CUALIDADES INTELECTUALES. El orador debe estar dotado de un *entendimiento recto*, *penetrante y vasto*, para examinar, juzgar y abrazar las materias más complicadas é importantes. Sin el vigor intelectual flaqueará la parte lógica ó científica del discurso, así como el abuso ó la extremada sutileza del entendimiento convierte al que habla en falso dialéctico ó sofista.

El entendimiento del orador debe tener á su servicio una gran *memoria*, tan necesaria para franquearle los elementos de la composición, como para recordarle en el acto de pronunciar el discurso el plan y los pormenores que lleva preparados.

Por fin la *imaginación*, si no debe pretender en la oratoria el dominio que le compete en las obras artísticas, tiene en ella no poca parte. Mueve el sentimiento representando los objetos capaces de impresionarlo; da realización estética á los actos afectivos, no menos que á los intelectuales que, en general y á excepción de algunas fórmulas ó proposiciones, no debe la oratoria mantener, como la filosofía, en estado abstracto; y ade-

más ofrece materiales y contribuye, aunque sujetándose al dominio de la parte lógica, á la coordinación del conjunto.

CUALIDADES FÍSICAS. El orador, cuya persona es el medio de ejecución de su propio arte, debe poseer *dotes físicas de figura y de buen porte* y en especial un *órgano oral agradable, seguro y flexible.* Su aspecto, sus miradas, el temple de su voz deben ser el traslado del estado de su alma, corresponder á la firmeza de sus convicciones y á la fuerza de sus sentimientos.

Necesita además de una cualidad especial que participa de su naturaleza física y moral, cual es un *temple expansivo*, una natural tendencia á comunicar por medio de la palabra sus ideas y afectos. Aunque la palabra no es más que un medio, el uso feliz de la misma da al orador cierta fruición que contribuye á animarle.

EDUCACIÓN DEL ORADOR. Poco fruto se reportaría de las cualidades naturales si no fuesen cultivadas. La educación del orador debe ser 1.º *científica*, 2.º *oratoria.*

I. La educación científica es la *adquisición de los conocimientos* en que toda elocuencia sólida está apoyada. El fondo de ciencia del orador debe abrazar 1.º y principalmente: *las materias pertenecientes á los asuntos de su incumbencia* (en la oratoria sagrada la teología dogmática y moral, las Sagradas Letras, la historia de la Iglesia etc.; en la política la ciencia del gobierno, la historia del país, un conocimiento especial, como el de la agricultura, el de la marina etc., á que, sin embargo, no deberá dar una importancia exclusiva; en la forense el conocimiento de las leyes y de sus principios); 2.º *los conocimientos más enlazados con el ejercicio de la oratoria* (lógica, psicología, estudios generales históricos y literarios), y 3.º una *instrucción*, en cuanto es posible, *general*, ya por las aplicaciones que á veces ocurren de ciencias determinadas, ya por cierto sabor que dejan los

conocimientos científicos, aun cuando no se apliquen inmediatamente; *tacite sentiuntur.*

Mas debe recordarse también en este punto 1.° que si bien han existido oradores que, fuera de esta cualidad, han sido sabios eminentes, y sería de desear que hubiese muchos, los estudios científicos del orador pueden sujetarse á límites más estrechos que los del sabio de profesión; 2.° que el orador ha de ofrecer, como quien dice, la flor de la ciencia, y no olvidar, en los casos que su objeto exclusivo no sea enseñar, la diferencia entre una composición oratoria y una lección didáctica, y 3.° que los conocimientos teóricos son letra muerta para el que debe mover los ánimos, si no los fecundiza el estudio práctico de los hombres y de los negocios.

II. La educación oratoria comprende 1.° *el cultivo simultáneo de las diferentes facultades*, nó para destruir ninguna de ellas, sino para reforzar las más débiles, á fin de que lo que naturalmente prepondera en el orador no alcance un predominio abusivo, ni cobre una vida excesiva y, como tal, enfermiza y anómala; 2.° *el estudio de los modelos* (no sólo clásicos, sino también, si es posible, contemporáneos, con preferencia no exclusiva á los más análogos á sus propias facultades), en los cuales no buscará formas aisladas que imitar servilmente, sino una coordinación lógica que deberá estudiar y un espíritu oratorio que procurará apropiarse; 3.° *ejercicios de composición y de improvisación* en que no descuidará el cultivo de la parte física (1) y será

(1) Creemos que lo más provechoso que en esta materia se puede aconsejar es la corrección de todo vicio y manera y la adquisición de la conveniente soltura para que el cuerpo siga sin dificultad las prescripciones del ánimo, y en cuanto á la voz en particular, los ejercicios necesarios para adquirir pureza y sonoridad, es decir, para corregirla de sus defectos y darle la mayor fuerza posible, como también para pronunciar limpia y distintamente y sin indebidas desigualdades de tono. En este, como en los demás puntos, el arte debe tan sólo depurar y desarrollar la naturaleza.

sobrio, al principio, en cuanto á la segunda, para no adquirir el hábito de la verbosidad y de la incorrección, y 4.° el *estudio de la teoría* (1) y la lectura de buenos juicios críticos de las obras oratorias (2).

Formado el orador y dispuesto para ejercer su arte, necesita además de una *preparación inmediata* para cada obra: *estudio del punto*, *meditación y formación del plan del discurso.*

3.—DE LA COMPOSICIÓN ORATORIA (3).

La buena aplicación de las cualidades del orador á un asunto produce la buena composición oratoria. Las cualidades de ésta son: *oportunidad*, *unidad*, *solidez*, *calor*, *orden* y *atractivo.*

(1) El estudio discreto de la teoría, hecho en tiempo oportuno (antes del ejercicio de la oratoria para no estorbar con miras analíticas el impulso sintético de la composición) es de utilidad suma, aunque no alcance tanto como algunos han creído. Podemos recomendar, además de los maestros antiguos, tan hábiles y profundos en esta materia (consúltense, por ejemplo, los *Preceptistas latinos* de D. A. A. Camus), excelentes tratados generales (uno solo para el que no aspire á ser teórico) como son entre los extranjeros los de Blair, Broeckaert y Bautain y entre los nuestros el de Coll y Vehí, y además los particulares de cada especie oratoria, como el de Sainz Andino para la forense, el de Rubió para la sagrada, etc.

(2) Algún tratado de oratoria da un buen consejo, nó ya al que se dispone para ejercitar con el tiempo este arte, sino al novel orador; y es que después de haberse soltado un tanto y hablado ya con algún éxito, se recoja durante cierto tiempo para entrar en el examen de sus propias cualidades y conocimientos y ver lo que todavía exige complemento y mejora. Así lo hizo Bossuet en tiempos en que las cosas iban más despacio que hoy día.

(3) Los antiguos dividían luminosamente el tratado de la oratoria en Invención (Quid), Disposición (Quo loco) y Elocución (Quomodo). En la primera daban mayor cabida, no sólo al estudio de las formas dialécticas, sino también al fon-

I. Como el distintivo de la composición oratoria es el fin práctico, á un valor intrínseco y absoluto debe añadir un *valor relativo á las circunstancias* y de aplicación inmediata. De aquí nace la oportunidad que los antiguos miraban á buen derecho como la principal cualidad oratoria: «Caput artis est decere.» Para la oportunidad debe atenderse á las cualidades del orador (fuerzas oratorias, situación, autoridad y prestigio), á la naturaleza del mismo asunto, al lugar donde se pronuncia la composición y principalmente á las circunstancias de los oyentes (grados de dignidad, de instrucción, disposición más afectiva ó intelectual, efectos anteriormente producidos, disposiciones con respecto al orador y á la causa, diferencia de gusto del país ó de la época). De la diferente cualidad de los oyentes nace algunas veces, como sucede particularmente en la oratoria sagrada, la dificultad especial de proporcionarse á todos. En la oratoria política debe atenderse además á las circunstancias públicas, es decir, á la distinción entre las que se han llamado épocas históricas ó simplemente gubernativas.

La oportunidad abraza desde la elección del asunto y el aspecto bajo el cual debe tratarse, hasta los medios para excitar la curiosidad y el interés, las modificaciones de mayor ó menor severidad ó confianza en el tono, las alusiones y las expresiones más fugitivas, etc.

II. Como desenvolvimiento de una proposición, aunque fecunda, limitada, la composición oratoria debe tener *unidad intrínseca*, *lógica*, *nó estética*. Esta unidad exige no tan sólo que todo proceda de una idea, sino también que el orador haya convertido en sustan-

do científico, y en la última trataban de la expresión de los pensamientos en general, sin ceñirse á lo que debe distinguir el estilo oratorio, (especial claridad, ya sea debida á una feliz precisión, ya á una discreta abundancia, y más frecuente empleo de las formas que contribuyen al convencimiento y á la persuasión).—En este sucinto tratado de la composición oratoria hemos creído no deber apartarnos del método que en los demás seguimos.

cia propia todos los elementos del discurso y evite el sistema pueril de zurcir retazos ajenos.

La unidad significa también que la materia de la composición sea *completa* y *escogida*, es decir, que comprenda todo lo que haya de comprender y evite lo superfluo.

III. La composición oratoria es la *prueba de la proposición que se sienta:* prueba que debe ser sólida y rigorosa, aunque no se revista de una forma científica. Si bien es verdad que se propone obtener un resultado práctico que á veces se ha de efectuar en un instante determinado, el orador formal y sincero no se contenta con efectos efímeros, debidos á una emoción momentánea ó á pruebas que sólo deslumbren á primera vista.

Por otro lado, aunque la persuasión debe ser el resultado definitivo de la oratoria, el orador que la apoya en la convicción, sólo descubre á las claras el deseo de obtener la última, como que los oyentes se muestran dispuestos á ceder á las razones y nó á dejarse llevar por el sentimiento.

No hay medios artificiales para hallar las pruebas. Cada asunto, decían los antiguos, tiene las suyas: *los argumentos deben nacer de las entrañas del asunto* (1). Las pruebas no faltarán al orador convencido y ejercitado en el raciocinio y que conozca profundamente el asunto, si bien para apreciar debidamente su valor,

(1) Esforzáronse sin embargo en formar categorías de ellas en los llamados «lugares comunes», que comprendían: en la definición, enumeración de partes y especies, y en las circunstancias de los hechos (quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando) el examen del objeto discutido; los ejemplos y analogías de que se saca una consecuencia «à pari» ó «à fortiori» («à minori ad majus,» y «à majori ad minus»), etc. Dividían también las pruebas en extrínsecas (de autoridad) y en intrínsecas, y además en naturales y en ingeniosas ó artificiales (que si fuesen tales en realidad no pudieran admitirse, pues el ingenio ha de servir tan sólo para ver lo que hay en el asunto). Las pruebas pueden además dividirse en deductivas é inductivas, concluyentes y corroborantes, científicas (como las legales en la oratoria forense) y comunes (de razón natural).

para acostumbrarse á analizarlas y á explanarlas con precisión le aprovechará en gran manera el conocimiento teórico de la lógica.

Nótese 1.° que no todos los asuntos ó todas las partes del asunto, especialmente aquellos en que median las dudosas decisiones de la voluntad humana, permiten el uso exclusivo de pruebas concluyentes, y que la oratoria admite además las corroborantes, es decir, las de congruencia y analogía; 2.° que hay formas argumentativas que, por su carácter apremiante, son especialmente aptas para la contienda oratoria (argumento «ad hominem» y «ad absurdum»).

IV. *El sentimiento es el alma de la oratoria* y la emoción que de él nace el medio oratorio definitivo: «probare necessitatis est, flectere victoriæ.» El sentimiento profundo da verdad á la composición: «Veræ voces ab imo pectore;» todo lo remoza y lo vivifica hasta las formas oratorias más usadas, que por él cobran de nuevo realidad y eficacia.

La profundidad del sentimiento no debe confundirse con la agitación ciega y grosera, con la pérdida del dominio de sí mismo, ni con la estrechez de ideas que á veces produce una pasión exclusiva.

El sentimiento ha de ir acompañado del *conocimiento del corazón humano* (que se adquiere principalmente con el estudio de sí mismo), pues sin él no dirigiría el orador acertadamente sus esfuerzos, y no usaría de las precauciones necesarias, siempre que se trata de mover los afectos, para no dar un golpe en vago (1).

V. El orden, necesario en todas las composiciones literarias, lo es sobremanera en las que tienen un carác-

(1) Aconsejaban los antiguos que el orador no se abandonase al calor de sus afectos si no lograba comunicarlos á los oyentes, para que no pareciese como un ebrio entre sobrios. Sin embargo de esta prudente observación y de lo que arriba indicamos, es tanta la eficacia de un sentimiento ardiente y sincero, que su expresión suele avasallar aun á los que de él no participan y basta además para comunicarse sin otras dotes

ter intelectual y que deben comprender varias y complicadas ideas. Se ha fijado un *orden exterior* (introducción, proposición, narración á veces, confirmación, conclusión); mas aunque esta disposición esté fundada en la naturaleza general de la composición oratoria y sea preferible un orden, siquiera mecánico, á una falta de orden, la verdadera disposición debe nacer de *la naturaleza del asunto* y de *las circunstancias que le acompañan*.

A más de la división en partes principales, hay las de la confirmación (argumentación ó discusión) que suelen indicarse en la proposición que la precede, y además las que resultan de los diferentes argumentos de que cada miembro de la confirmación se compone.

Las divisiones deben fundarse en un solo punto de vista, generalmente *lógico* (por ejemplo, justicia, posibilidad, facilidad de una acción), rara vez *cronológico* (1). La colocación de los argumentos debe ser la más clara, la que ofrezca más facilidad para recordarlos, y la que más contribuya al convencimiento (2).

oratorias que una elocución fácil.—Adviértese en los tratados de oratoria que el orador no siempre se propone apasionar, sino á veces combatir una pasión, lográndolo por medio del lenguaje de la razón, ó de una pasión contraria, ó del cambio de objeto, ó del chiste (medio arriesgado cuanto de fácil abuso).

(1) Cítase únicamente de esta clase la del discurso académico de Aguesseau acerca de las causas de la decadencia de la oratoria forense.

(2) En este punto estriba en gran parte lo que se llama con razón táctica ó estrategia oratoria, para la cual se dan ciertas prescripciones, como la de la colocación graduada de los argumentos según su menor ó mayor fuerza, la de guarecer los más débiles entre los más vigorosos, etc. Aconséjase también que para no cansar la atención se varíe la manera de exponer los argumentos, ya pasando de la proposición á la prueba, ya de ésta á aquélla, ya recapitulando los anteriormente expuestos. Punto es éste en que son de gran cuenta el ejercicio y la atención, y en que presenta provechosos ejemplos el grande orador romano.

La composición oratoria que tiende á revestirse de una forma artística, trata á veces de encubrir el paso de una parte á otra del discurso; pero casos hay en que una costumbre establecida y respetable ó bien el deseo de mayor claridad mueven á señalar claramente las divisiones; método menos literario, que por otro lado tiene la ventaja de evitar transiciones artificiosas y saltos mal disimulados.

VI. La composición oratoria debe *atraer y agradar* á los oyentes. El agrado no ha de buscarse en expresiones estudiadas, descripciones floridas, ni aun en sorpresas ingeniosamente preparadas.

El atractivo nace en primer lugar de los *aspectos interesantes* con que se presenta el asunto, pues no ha de ser tan severo el gusto del orador que pierda la ocasión de presentarlos. Auméntase en ocasiones con la *pintura, ya del hombre en general, ya de las costumbres del mismo auditorio* (1). Prodúcelo además el *orden lúcido de las ideas*, *la variedad y la proporción de las partes*, y la *ejecución hablada* (en que entran para mucho la melodía y el número) y *expresada* (además de los tonos, la fisonomía y el gesto), que es la realización sensible de las ideas y de los afectos del orador y lo que más inmediatamente percibe el auditorio.

Tiene la buena composición oratoria una *vida*, un *movimiento á la vez vivo y regular*, que se comunica á los oyentes y les arrastra y embelesa.

Hay en fin una *correspondencia general entre todos los elementos del discurso*, ideas, afectos, expresión:

(1) La pintura del hombre en general, de sus propensiones, de sus flaquezas interesa siempre al oyente, si bien suele aplicarla, nó á sí mismo, sino al vecino: esta pintura es la que tiene el nombre técnico de «relaciones generales,» mientras las «relaciones particulares» consisten en la descripción de los hábitos de la clase á que pertenece el oyente. De este medio oratorio, que requiere no poca discreción, nos da un buen ejemplo Demóstenes, cuando reproduce las conversaciones de los noticieros de Atenas.

correspondencia capaz de producir un sentimiento general de armonía, que contribuye no poco á los efectos de la composición oratoria (1).

4.—DIVISIÓN Y ÉPOCAS PRINCIPALES DEL GÉNERO ORATORIO.

Observando los antiguos que el auditorio ó bien delibera, ó bien juzga, ó bien simplemente escucha, dividieron la oratoria en deliberativa, judicial y demostrativa que comprendía las invectivas y panegíricos.

Entre los modernos se ha acrecentado el dominio de

(1) Creemos que no serán inútiles á los poco ejercitados en el arte los siguientes consejos prácticos: 1.º No mirar los preceptos oratorios, ni como un medio de suplir lo que sólo granjean la aplicación y el talento, ni como un estorbo para la facilidad de composición, pues todos ellos se reducen al simple axioma: «decir lo que se ha de decir y como se ha de decir»; 2.º Considerar que hay diferentes grados en la oratoria, que un discurso poco brillante puede ser muy útil, y que no todos han de competir con los modelos, ni menos con los fragmentos escogidos de los mismos que más suelen estudiarse; 3.º Atender especialmente á la parte necesaria, que es la buena fe y el celo por la causa, el conocimiento del asunto, la solidez de ideas, la propiedad y la corrección del lenguaje y no aspirar á mayores bellezas que las consentidas por las facultades del orador, en lo cual, y nó en vanas protestas, se cifra la verdadera modestia; 4.º Cuidar de la expresión, pero nó de manera que se note por tal ó cual forma, por tal ó cual palabra, la complacencia del que viste un adorno y se le van tras él los ojos; y al mismo tiempo que se evite una fraseología no acorde con el gusto dominante, guardarse de pagar tributo á los caprichos de la moda; 5.º Evitar la verbosidad y el amaneramiento, especialmente en el tono, que si, por ejemplo, una vez ha debido adquirir singular vehemencia, no la ha de conservar cuando el caso sea para menos; 6.º y finalmente: Sea cual fuere la capacidad del que se ve obligado ó se decide á hablar en público, y por poca facilidad de expresión que tenga, pensar bien la materia, fijar y recordar perfectamente los puntos en que la ha distribuído y luego abandonarse á lo que se llama inspiración del momento.

la oratoria con la predicación cristiana. De aquí ha provenido la necesidad de una nueva división que fácilmente se ha fundado en la materia, en la persona del orador, en la de los oyentes y aun en el lugar mismo donde se pronuncia la composición. Tal es la de *oratoria sagrada* que sólo en apariencia y en pocos casos corresponde á la antigua demostrativa, *oratoria política*, especialmente parlamentaria que corresponde á la deliberativa, y *oratoria forense* que corresponde á la judicial.

En esta clasificación no entran la *elocuencia militar* que suele ceñirse á alocuciones breves y sencillas, ni *la de aparato*, es decir, propia de solemnidades civiles y literarias (llamándose en el último caso académica), en la cual más que en las otras se consiente una discreta gala de estilo, pero que siempre debe contener un buen fondo de doctrina.

ORATORIA SAGRADA. La oratoria sagrada comprende los discursos pronunciados por el sacerdote y que versan *sobre materias religiosas* (dogmáticas ó morales).

La oratoria sagrada, comunicación de la palabra divina, pero que no por eso deja de tener á menudo una parte relacionada con el arte humano, es de suyo la más grande y levantada. Versa sobre las verdades más altas, más importantes en sí mismas y más interesantes á toda clase de oyentes, y que si bien han sido expuestas innumerables veces, ofrecen nuevos aspectos é inagotables aplicaciones. La unción que caracteriza á esta clase de oratoria le da un tono á la vez grave é insinuante; acompáñanla solemnes ceremonias, reproduce el poético estilo de la Sagrada Escritura y da entrada á los grandes movimientos y figuras de la elocuencia natural y popular (1), generalmente desterrados en los tiempos modernos de las demás composiciones oratorias.

(1) La elocuencia sagrada, excepto en los raros casos en que se dirige á un auditorio exclusivamente científico, ha de ser popular en el sentido de evitar los términos técnicos de las

ORATORIA POLÍTICA. La principal especie de la oratoria política (en que se incluyen también la tribunicia, la de los cuerpos provinciales y municipales etc.) es la llamada parlamentaria, es decir, la que *versa sobre asuntos de Estado* y que pronuncian *los miembros de un cuerpo legislativo.*

Esta clase de elocuencia, si bien no la más elevada, es la que más presenta el carácter oratorio, la más apartada del género didáctico y de la simple contemplación de la verdad y de la belleza, ó lo que vale lo mismo, aquella en que mayormente campea la lucha de la palabra, nó reducida, como en la forense, á una discusión científica, sino antes bien excitada por la oposición de ardientes opiniones, y aun á veces, en mal hora, de pasiones personales. La importancia de los asuntos que en ella pueden ventilarse y que atañen á veces á la independencia y á la dignidad de un imperio, la entereza necesaria al orador á quien consta la hostilidad sistemática de una parte del auditorio, la variedad de estilos y tonos que nace de la suma diversidad de asuntos, el vivo interés con que los oyentes aguardan las decisiones que se han de convertir en actos públicos, dan á esta clase de elocuencia, en circunstancias extraordinarias, un especial prestigio, que no logran siempre las discusiones más templadas y á menudo más provechosas á que durante el curso regular de los sucesos se dedican los cuerpos legislativos.

ORATORIA FORENSE. La oratoria forense comprende los *discursos pronunciados ante un tribunal en una demanda civil ó criminal de cualquier especie.*

La oratoria forense que descansa en el poder social de

artes y ciencias; pero hay además una elocuencia religiosa, popular en un sentido especial, cual es la de los misioneros que hablan á las clases menos cultas y que se distingue por un lenguaje más familiar, al mismo tiempo que por figuras más atrevidas, por el frecuente uso de las comparaciones, etc.

administrar justicia y que ejercida con integridad y celo comunica especial dignidad al orador, es por su índole la menos acomodada á brillantes bellezas oratorias. Demostración científica y en un lenguaje técnico sin pedantería, de una cuestión legal de hecho ó de derecho, desprovista de pomposos exordios y de ardientes peroraciones, expuesta en una elocución modesta aunque esmerada y elegante, da más cabida á la lógica y á la ciencia que á la imaginación y al sentimiento, y sólo consiente aquella natural expansión afectiva del que defiende con celo los intereses de la sociedad ó el honor y la vida ó los justos intereses del cliente.

PRINCIPALES ÉPOCAS DE LA ORATORIA. Las principales épocas de la composición oratoria son las siguientes:

I. La de los *griegos*. El ejercicio de la oratoria como arte comienza poco antes de Pericles, uno de los más aventajados oradores griegos, desde el cual adquirió grande importancia, en especial durante la época de la guerra del Peloponeso. En esta época al lado de los verdaderos oradores políticos hallamos ya maestros puramente teóricos é inclinados al artificio. En la de Filipo dió su último y más vivo esplendor la oratoria ateniense, que decayó muy luego con la sujeción de Grecia á la Macedonia y á Roma.

II. La de los *romanos*. Extiéndese el cultivo de la oratoria política romana desde los tiempos de Catón el Censor hasta Cicerón. Desde los de Augusto se sostuvo tan sólo la elocuencia forense, dominando más y más el gusto declamatorio.

III. La de los *Padres de la Iglesia griegos y latinos*, especialmente del siglo IV, que aunque vivían en una época de decadencia en el gusto y en la lengua y no cuidaban de dar perfección artística á sus composiciones, abundan en bellezas intelectuales y morales de primer orden, á que no pudo elevarse la oratoria profana.

IV. La de los *oradores cristianos modernos*, especialmente de los españoles del siglo XVI y de los franceses del reinado de Luis XIV, con quienes dignamente compiten algunos de nuestros días.

V. La oratoria parlamentaria moderna, notable entre los *ingleses* desde mediados del siglo pasado y especialmente á últimos del mismo y principios del presente, y que se ha comunicado después con la imitación de las formas del gobierno de aquel pueblo á la mayor parte de los de Europa.

III.—GÉNERO DIDÁCTICO.

DEFINICIÓN. El género didáctico comprende todas las *obras* (elementales, magistrales; nociones, memorias y monografías) *destinadas á enseñar*, y por consiguiente todas las que explican un *arte* ó *ciencia*.

CUALIDADES DEL AUTOR Y DE LA OBRA. Poco hay que advertir con respecto al primero, sino que debe tener *conocimientos muy especiales de la materia que trata*, sin estar desprovisto de *otros más extensos, aunque próximos á la misma*, y de *regular instrucción general*, la cual comprende también los estudios literarios que tienen mayor influencia de lo que generalmente se cree en la composición científica (1) y sirven, cuando menos, para evitar el mal gusto é infundadas pretensiones de estilo.

En cuanto al fondo de la obra, á más de su *solidez* científica que se da por supuesta, la *doctrina* debe ser *escogida* y *completa*, según reclama la especie á que la obra pertenece, y dispuesta en *orden metódico y claro*,

(1) V. los preliminares.

pasando, en cuanto es posible, de lo fácil á lo difícil (1), así como de lo conocido á lo desconocido.

El estilo de las obras puramente didácticas es por lo general *severo* y *árido*, y debe distinguirse sobre todo por la corrección, propiedad y exactitud, y en ciertos casos por toques de precisión vigorosa.

OBRAS DIDÁCTICAS DE ÍNDOLE MÁS LITERARIA. No contamos entre éstas, ciertas exposiciones, llamadas populares, de materias científicas que se pretenden propagar, nó por medio de la sencillez de lenguaje y el apartamiento de innecesario tecnicismo, sino por flores y adornos externos (exposiciones á veces útiles, pero que carecen á la par de verdadero carácter científico y de verdadera belleza literaria); sino las obras de fin didáctico que por su fondo ó su dirección tienen natural enlace con las más propiamente literarias, es decir, aquellas que dan mayor entrada á la belleza. Tales son: 1.º *las descripciones de la naturaleza*, cuando, si bien llevadas de un fin científico, son *animadas* y *pintorescas;* 2.º *las obras morales* cuyo objeto son el hombre, sus sentimientos y acciones, especialmente cuando están animadas, no sólo del deseo de instruir, sino del de mejorar á los lectores; 3.º la *exposición elocuente de materias religiosas y metafísicas* y ciertas *consideraciones científicas elevadas*, en que el escritor

(1) Decimos en cuanto es posible, pues los principios generales suelen ofrecer mayor dificultad, en especial al no iniciado en una ciencia y no avezado á lo que puede llamarse su lógica particular. En cuanto al otro precepto debe cumplirse con todo rigor por parte del escritor didáctico, que no usará de un término ni de una especie que antes no haya sido definido ó explicado; mas por lo que mira al alumno suele suceder que anda al principio á tientas y como llevado por la mano, hasta que más adelante va desapareciendo la oscuridad que le rodea, y toma, por decirlo así, posesión del terreno científico. Esto prueba la utilidad de repetir un mismo estudio para comenzarlo de nuevo con el debido conocimiento de lo que se trata.

observa y contempla las armonías entre los resultados de la ciencia y por medio de ellas las de la creación (1).

FORMAS DE LA OBRA DIDÁCTICA. I. La forma propia didáctica, es la *rigurosamente metódica* y *científica*, en la cual, comenzando por la definición general de la ciencia de que se trata, por medio de divisiones y subdivisiones consecuentes se va exponiendo toda la materia, cuyos elementos ocupan sucesivamente el lugar que les corresponde. Este método, inventado ó formalizado por Aristóteles y perfeccionado después por los matemáticos griegos y, como justamente observa un distinguido teórico nuestro, por los escolásticos de la edad media y los naturalistas modernos, puede compararse á la estructura de un árbol cuyo tronco es el concepto general de la ciencia que luego se separa en distintos brazos y numerosas ramas. Fruto de la comparación de multiplicados datos científicos y por consiguiente de dificultosas análisis y generalizaciones, no fué la primera forma, ni ha sido después la única, que para la enseñanza se ha empleado.

II. *La colección de máximas ó aforismos* es, como la más fácil, la más natural y primitiva.

III. Precedió también, á lo menos entre los griegos, á la exposición metódica, *la del diálogo científico*, adecuada á la filosofía de tendencia práctica, en cuanto muestra la influencia de las doctrinas en los caracteres, y que en la pintura de éstos, en la del lugar ó la escena,

(1) La coordinación de las ideas, como antes explicamos (V. pág. 263), produce efectos cuasi estéticos, y hasta en la explicación de una materia como el Derecho romano buscaba Heineccio un *systema pulcherrimum*, pero este principio es (era sobre todo) llevado al extremo por los que se complacen en los productos de lo que se puede llamar imaginación científica ó metafísica. Mas no por eso debe ser negado á la ciencia sólida levantarse á una altura desde la cual se complace en reconocer el enlace y la armonía entre los descubrimientos parciales, debidos á la investigación paciente y precavida.

en la viveza de las réplicas y á veces en un principio de acción, es ya una composición artística y si se quiere, como no sin fundamento se ha llamado, el drama de la ciencia.

IV. Cuando la enseñanza se ha dado de viva voz y con cierta ostentación, ha adoptado *las formas* y á veces *algo del tono del discurso oratorio.*

IV.—GÉNERO HISTÓRICO.

I.—DE LA HISTORIA Y DEL HISTORIADOR.

DEFINICIÓN. La composición histórica es la *narración verídica de los hechos.*

La historia se funda en la propensión natural del hombre á dejar memoria de sus propios hechos y á conocer los de los pasados. La historia es el título de herencia, debe ser la escuela y en cierto sentido se considera como tribunal del linaje humano.

De este género como de las otras composiciones literarias se halla el germen en la vida común, donde observamos el afán con que se oye cualquier narración de hechos algo interesantes y en la misma pudiera también buscarse la distinción de historia puramente narrativa y de historia en que se busca particular enseñanza.

El historiador debe poseer cualidades morales é intelectuales.

CUALIDADES MORALES. I. *Moralidad ó juicio y sentimiento de lo bueno*, al cual puede faltarse no sólo por perversión de ánimo, sino por espíritu de sistema (1), por apología de una persona (se trata de justi-

(1) V. lo que más adelante decimos de la indiferencia moral en la historia.

ficar una acción reprensible cuya realidad histórica no puede negarse) ó por una falsa aplicación del sentimiento estético (cuando el historiador se deja seducir por actos no buenos, pero de apariencias grandiosas ó brillantes).

II. *Fidelidad*, de la cual, en unión con las facultades intelectuales, nace la exactitud en la historia. La fidelidad es una cualidad complexa que comprende 1.º la *veracidad* á la cual pueden oponerse el espíritu de exageración (se abulta el carácter ó el interés de un hecho), ciertas tendencias estéticas (se cuenta un hecho, nó según la versión más probable, sino la más interesante ó dramática), ó sistemáticas (se modifica un hecho para sujetarlo á un punto de vista predilecto); 2.º la *imparcialidad*, que no debe confundirse con la indiferencia ó ausencia de convicciones, pero que sabe distinguir entre los principios y los hombres, y nada omite en la exposición de los hechos; la *independencia* ó ausencia de interés personal (esperanza ó temor), y 4.º una *apreciación sana*, nó ciegamente entusiasta, pero tampoco denigrativa.

CUALIDADES INTELECTUALES. I. *Espíritu de investigación*, que supone un sincero deseo de conocer la naturaleza de cada hecho y un paciente amor al trabajo.

II. *Talento especial del género*, como son la disposición para examinar y coordinar los hechos, la sagacidad política, la observación de los caracteres, á que debe unirse también cierto grado de imaginación.

EDUCACIÓN DEL HISTORIADOR. Esta consiste en el *cultivo de las cualidades morales*, en el *ejercicio de las intelectuales* y en la *adquisición de los conocimientos* necesarios para la profesión de su arte y, cuanto le es posible, en el *estudio inmediato de los negocios públicos*. Estos conocimientos deben ser *especiales* con respecto al punto que debe tratar (fuentes histó-

ricas de todas clases, crónicas, diplomas, memorias, inscripciones) y de cuanto puede contribuir á ilustrarlos, como son además de la *geografía* (la cual es utilísimo que se complete con la inspección de los lugares) y de la *cronología*, llamadas los dos ojos de la historia, la *arqueología*, la *lingüística*, la *legislación*, etc. En los últimos estudios debe el historiador proponerse un objeto preciso y establecer ciertos límites: no há mucho se consideraban ajenos de la historia elementos de que no puede separarse; hoy día no sólo se trata, como es debido, de mantener su natural enlace, sino que á menudo se confunden estudios que debieran ser diversos.

2.—COMPOSICIÓN HISTÓRICA.

Las cualidades de la composición histórica son: *unidad*, *carácter*, *orden y atractivo*.

I. La unidad de la obra histórica queda designada y limitada por su mismo *título*, y sólo admite, fuera de lo que él comprende, lo necesario para dar razón de los hechos que deben exponerse (como un conocimiento, nó sobreabundante sino proporcionado, de lo que eran los árabes ó los francos antes de mediar en la historia de España, si de ésta se trata); ó lo que inmediatamente deriva del principal asunto (como, en el mismo caso, la expedición de catalanes y aragoneses á Grecia) y á lo cual, sólo á título de episodio interesante, puede darse mayor extensión de la que sería estrictamente necesaria.

En cuanto á su propio asunto la materia ha de ser, como en las composiciones de que ya hemos tratado, *completa* y *escogida*. Esta última cualidad, que ha sido muy apreciada, y que depende de un cierto discernimiento ó sobriedad del historiador, contribuye al interés de la obra y á facilitar su estudio. En nuestros días, por una oposición natural á las informaciones superfi-

ciales de que se contentaron algunos historiadores, y por el empeño del lector en juzgarlo todo por sí mismo, se prefiere lo completo á lo escogido; pero siempre son necesarias la distinción de los elementos históricos más interesantes y la consiguiente elección de los mismos, menos cuando se trata de un período histórico en que la escasez de documentos da á cualquiera de éstos un precio subido.

Además de la *unidad extrínseca* debe buscar el historiador la posible *intrínseca*, señalando la filiación y enlace entre los diferentes hechos y fijando las causas más generales y fecundas. Mas esta unidad intrínseca nunca puede ser completa en la historia, ya por el carácter meramente particular de muchos hechos, ya por lo que queda latente por la naturaleza de las cosas ó desconocido por la falta de documentos. El historiador *nunca debe forzar los hechos á que se sujeten á un sistema:* «artifex non potest mutare materiam (1).»

II. No basta que el historiador sea exacto, sino que debe *dar vida á lo pasado*. Para esto necesita de aquella profunda *inteligencia de los hechos* que sabe discernir el valor diverso que algunas palabras (como, por ejemplo, las de «rey», «libertad») han tenido en diferentes tiempos y apreciar el juego de las instituciones y de las costumbres que han fenecido, y al mismo tiempo de *cierto grado de imaginación* que sirve para iluminar, pero nó para dar un color ficticio á lo pasado. En cuanto lo permita la claridad, el historiador procurará embeber en la narración las descripciones de costumbres, los resultados de las leyes, la exposición de las ideas dominantes en una época, lo cual, unido á la pintura del hombre moral, comunica á la historia la vida de los

(1) Puede haber unidad intrínseca análoga á la oratoria, cuando el historiador escoge, nó un asunto determinado por límites de lugar ó tiempo, sino por un punto de vista intelectual, v. gr.: «De la unidad de la Iglesia y del Imperio antes de la invasión de los bárbaros».

hechos reales en que se combinan los más diversos elementos. El historiador procurará dar fisonomía propia á los tiempos, á los sucesos, á los hombres y hasta á los objetos físicos, *huyendo á la vez de generalizaciones vagas y de particularizaciones arbitrarias.*

III. La base del orden en la composición histórica, como en la realidad, es la *sucesión cronológica*, que seguirá en general el historiador, sin esclavizarse á ella hasta el punto de quebrantar la narración de un hecho que debiera darse por entero. Además al modo de distribuir y agrupar las noticias debe aplicarse tanta atención cuanta es necesaria para alcanzar una exposición clara y disminuir las dificultades que lleva el hacerse cargo de hechos á menudo muy complicados.

IV. En la *importancia de los hechos* y en *su narración viviente y rápida* (sin mengua de la claridad), en la *acertada apreciación de los hechos y de los hombres* (de que nacen *oportunas sentencias*, ya explícita, ya implícitamente contenidas en la narración) (1), en la *noble* y *correcta facilidad*, nó en inoportunas galas, ni en invenciones arbitrarias, como son, por ejemplo, las poco fieles arengas usadas por algún historiador de la antigüedad y mal imitadas por muchos modernos, debe buscarse el atractivo de la composición histórica. Su estilo debe ser *sencillo*, nó áridamente científico, y *animado*, sin aparato oratorio (2).

(1) Se ha notado que á veces vale por una reflexión un pormenor bien observado, como el «dependente bracchio» de Suetonio al hablar de la traslacion del cadáver de César después de su muerte.

(2) El célebre historiador Muller temía tanto la pompa oratoria que entre todos los historiadores latinos sólo leía con entera confianza á César. Por lo demás en el día no se exagera el concepto de nobleza en el estilo histórico hasta el punto de sustituir, como un escritor del siglo pasado, á la palabra nada innoble ni indecorosa «nodriza» la perífrasis «una mujer que había cuidado de su infancia» (en tiempo que un traductor de Homero en lugar de «asno» decía «un animal doméstico al cual injurian nuestros desdenes»).

3.—DIVISIONES DEL GÉNERO HISTÓRICO.

ESPECIES DEL GÉNERO HISTÓRICO. Además de la historia crítica (trabajos de investigación más bien que verdadera composición histórica) hay la *historia universal* (historia del género humano), *general* (historia de una nación), *particular* (de una provincia, de una población, de un instituto, de una familia, de un suceso), *especial* (mercantil, literaria, etc.). Hay además los *fastos* que atienden únicamente á los sucesos más importantes de una nación (1), los *anales* que son la simple exposición de los hechos rigurosamente sujeta al orden cronológico, las *crónicas* que refieren detenidamente una serie indeterminada de sucesos por lo común contemporáneos del historiador, las *memorias* que escribe un autor ó testigo de los hechos y la *biografía* que cuenta la vida de una persona (2).

Todas estas especies históricas pueden ser obras propiamente literarias, es decir, que pueden exponer los hechos de una manera animada y en agradable estilo, á diferencia de la historia puramente crítica que es un trabajo científico relativo á uno ó á varios hechos. Mas se ha de dar por supuesto que la historia de carácter lite-

(1) En este sentido creemos que se ha entendido la palabra «fastos» cuando no se ha usado en la acepción general de historia ni como sinónima de anales; en su origen significó días festivos y solemnes.

(2) Así las memorias reciben la unidad del testigo, la biografía del héroe. Las narraciones fundadas en informaciones ajenas ó en documentos públicos no son tales memorias, aunque así se intitulen. Con respecto á la biografía advertiremos que es un genero no sólo singularmente atractivo, sino que puede ser fecundo en enseñanza etica, por mostrar los efectos de la voluntad del hombre más separados de la narración de los sucesos generales.

rario se apoya en un fondo de investigación crítica, sin que por esto el historiador no pueda aprovecharse de investigaciones ajenas, ni sobre todo haya debido recoger todos los datos ó materiales que la investigación estudia y aprecia.

ESCUELAS HISTÓRICAS. Damos este nombre á las diferentes maneras de comprender el género histórico, aunque á veces no han nacido de un plan preconcebido. La distinción que en este punto presentamos, como fundada en un punto de vista general, comprende todos los casos, siquiera en la práctica se presenten variadas combinaciones.

I. *Historia puramente narrativa* (1). Es ésta la que no se propone otro objeto directo que informar de los hechos (sin que por esto se abstenga de alguna que otra reflexión, ni de la explicación accidental de alguna doctrina). Se halla, á más de los primeros y secos registros históricos, en Herodoto entre los griegos, con más ó menos rigor en Tito Livio y en las crónicas de la edad media.

Esta manera primitiva de escribir la historia fué reproducida en la escuela descriptiva moderna, que nació del agrado producido por la ingenuidad de las crónicas y del cansancio de filosóficas controversias: escuela que no se ha aceptado de lleno, pero que ha contribuído á la tendencia caracterizadora que la historia ha mostrado últimamente.

También puede reducirse al principio de la narración pura la objetividad completa á que aspiran algunos historiadores modernos, lo cual equivale á decir que intentan desprenderse enteramente del modo de ver de nuestra época y del suyo particular, para convertirse en

(1) No usamos, como muchos, de las palabras «historia ad narrandum» é «historia ad probandum,» tomadas de Quintiliano, quien no se proponía dar una distinción sino un precepto, «scribitur ad narrandum, non ad probandum».

espejos, luminosos sí, pero nada más que espejos, de los hechos históricos (1).

II. *Historia narrativa con aplicaciones prácticas* (éticas y políticas). Esta historia nació y prosperó en los tiempos de luchas políticas de los griegos y romanos; y es la que principalmente se considera como escuela práctica de naciones é individuos. Sus modelos son Tucídides, Salustio y Tácito, historiadores imitados por los clásicos modernos de la época del renacimiento y en mayor ó menor grado seguidos por la mayor parte de los que les sucedieron.

El estudio de los móviles políticos y la observación psicológica de los caracteres, es objeto predilecto de esta clase de historia; la influencia de las costumbres privadas en la suerte de los estados, una de sus más provechosas enseñanzas.

III. *Historia abstracta.* Esta generaliza los resultados de los hechos; desdeña su aspecto particular y trata de presentar lo que de su estudio se desprende en fórmulas sacadas, nó de un punto de vista sistemático, sino *à posteriori*. Esta tendencia, de que no puede ni debe prescindir el moderno historiador, si se exagera, nos da en lugar de hechos históricos, puras generalizaciones y á menudo generalizaciones más ó menos arbitrarias. Aunque sin duda no existe una historia de todo punto abstracta, á ella se propendía en el siglo pasado, cuando lo que más se apreciaba eran disertaciones separadas acerca del comercio, la legislación, etc.

IV. *Historia sistemática* que pretende explicar los hechos por principios establecidos *à priori*.

Esta ambiciosa escuela, llamada filosofía de la historia, se ha entregado á combinaciones arbitrarias y con-

(1) La idea de pura narración ó como se ha llamado, descripción llevada al último término, como también de la exclusiva objetividad, pueden convertirse en indiferencia moral, incurriendo en este gravísimo defecto de la escuela sistemática. Los extremos se tocan.

tradictorias. Para determinar el curso de la historia ha buscado fórmulas generales y de aplicación sobre manera elástica (como la idea de lo infinito y de lo finito, tomada por base de la historia de diferentes pueblos); ó bien se ha supuesto que el género humano sigue y repite indefectiblemente un camino circular (1), ó bien se ha establecido un principio opuesto que en la realidad no presenta el carácter universal y constante que se le atribuye, cual es el de la perfectibilidad sucesiva de las obras humanas: principio que se reconoce, no sin intermitencias y retrocesos, en las artes útiles y en las ciencias naturales y puede también verificarse en determinadas instituciones, pero que no se realiza ni es posible que se realice en las bellas artes; que tampoco es aplicable á las especulaciones filosóficas en el sentido de que las últimas doctrinas hayan de ser las verdaderas ni los últimos pensadores los de mayor mérito; ni tampoco al orden moral, donde, si siempre son factibles y siempre deben buscarse las mejoras, ocurren á menudo caídas y degeneraciones, y donde es harto frecuente perder por un lado lo que se gana por otro.

El intento de explicarlo y motivarlo todo en la historia, no sólo debe tenerse por presuntuoso, en cuanto trata de descifrar secretos inaccesibles al hombre y en cuanto finge un conocimiento completo del pasado, del cual han llegado únicamente á nuestras manos memorias incompletas; y no sólo tiende á construcciones arbitrarias y sistemáticas, sino que ha dado además origen á considerar la sucesión de los hechos como un simple mecanismo (2), como un resultado fatal y necesario, á manera de los que provienen de los datos de un problema matemático ó de los elementos de una operación química.

(1) Son los *ricorsi* ó edades sucesivas de Vico. Otros, para conciliar este sistema con el que sigue, á la idea del círculo han sustituído la de la espiral.

(2) Fenelón observó y censuró ya este mecanismo en un historiador antiguo.

Jamás deben perderse de vista en cualquiera apreciación de los hechos históricos los siguientes principios fundamentales: 1.º *Los sucesos históricos dependen de la Providencia divina*, que á veces manifiesta, á veces vela sus designios; 2.º *el hombre*, aunque solicitado por las circunstancias que le rodean, *conserva incólume su libre albedrío; 3.º el centro de toda la historia del género humano se halla en el grande acto de la Redención* (1).

Supuestas estas verdades y sin perder nunca de vista la base de todo estudio histórico, á saber, el examen concienzudo de los hechos en toda su realidad y con todas sus irregularidades, queda ancho campo al ingenio del historiador. Puede, sin admitir un optimismo sistemático, estimar lo que han hecho sucesivamente los diferentes pueblos para acrecentar la *variable herencia* del género humano. Puede y debe estudiar los *principios dominantes* en cada período histórico (2); señalar luminosas *analogías*, cuando realmente se hallan, entre varios hechos ó varias épocas, sin negarse á reconocer las diferencias que entre los mismos existan (3); sin absorber el individuo en la especie, sin deprimir la fuerza de

(1) Estos principios han sido expuestos por S. Agustín, Sigüenza, Bossuet, etc.

(2) El historiador debe establecer y aplicar sin exageración á hechos particulares en la historia romana los dos principios que en ella preponderan (conquista del orbe, lucha de patricios y plebeyos); en la de la edad media la influencia cristiana, la tradición romana y la bárbara; en la de España en la misma época la guerra religiosa y la tendencia (contrariada por contiendas casi civiles) á la reconstitucion de una sola monarquía; en la del mediodía de Francia la oposición, olvidada á veces, al dominio del norte.

(3) No cabe desconocer algunas analogías históricas, como la ya señalada y acaso exagerada por Vico entre los tiempos heroicos antiguos y modernos, que ofrecen sin embargo elementos y aspectos muy diversos, y que no deben, á nuestro ver, explicarse por el regreso de una época fenecida, sino por la conservación del antiguo estado en las selvas de Germania y su traslación á los países invadidos.

voluntad de cada cual ni el valor de los grandes hombres, puede reconocer el de los *antecedentes* que le sirvieron de punto de apoyo (1), y, sin darles un valor fatal, puede reconocer *consecuencias probables y generales* de causas preestablecidas (2).

No señalaremos las épocas de la composicion histórica, que en parte pueden deducirse de alguna de las anteriores observaciones: diremos tan sólo que así como entre los griegos, fundadores de la historia clásica, este género de composición fué asaz tardía, y así como los *indos* parece que la desconocieron ó poco menos, hubo en otros pueblos del Asia, á más del libro histórico por excelencia inspirado á Moisés, anales muy antiguos más ó menos cuantiosos, entre los *chinos*, los *egipcios*, los *persas*, etc.

(1) No hubiera llegado Carlomagno á donde llegó si no le hubiesen abierto el camino su padre y su abuelo; pero si no hubiese sido quién era ni reinado tantos años, no hubiera constituído su imperio, el cual tampoco decayera tanto en manos de Ludovico, si éste hubiese heredado el vigor de su padre.

(2) Las causas históricas producen consecuencias naturales, pero pueden surgir nuevos hechos que á ellas se opongan ó desecharlas algunos ó muchos individuos, ora no alcancen á contrarrestarlas materialmente, ora logren minorarlas ó vencerlas.

---

*ANOTACIONES.

I. — Estudio de la estética.

(*Pág. 11*).

1. La estética recibe unidad de su objeto que es la belleza, pero las doctrinas relativas á ésta, á excepción de la teoría del arte, pueden formar parte de diferentes tratados de la filosofía: así la belleza considerada en Dios, de la teodicea; la idea de lo bello, de la metafísica; la belleza en los objetos naturales, de la cosmología; en el sujeto, de la psicología. Muy útil es, sin embargo, el estudio separado de la estética, que, conforme creemos y hemos procurado realizar, puede enseñarse al que carece de conocimientos filosóficos, los cuales si no han de convertirse en nociones oscuras y vagas aspiraciones, deben aprenderse separadamente y con mucha detención y nó al vuelo y con ocasión de un estudio particular, y que por otro lado no consideramos indispensables al artista ni al crítico. Pero si, por respeto que nó por aversión, prescindimos, en cuanto es posible, de la filosofía y reconocemos que de ella se abusa y se ha abusado en éste como en otros puntos, de ninguna manera aplaudimos la degradante reacción anti-metafísica que en estos últimos años aspira á dominar (hay ya algún síntoma de contrarreacción) y á efecto de la cual algu-

nos tienen en menos á los mismos estudios de estética. Lo que fuera, con respecto á éstos, más de desear, se reduce á que se los apoyase en los principios de la *philosophia perennis*.

2. Aunque Baumgarten en la época citada en el texto fué el primero que se propuso fundar esta ciencia y le impuso un nombre, no por esto deja de tener más remoto origen.

Este se halla sobre todo en algunos pasajes de Platón. El cual, conforme á su teoría de las ideas (palabra que, según los entendidos, no emplea siempre el filósofo en igual sentido) comprendía la belleza entre estas ideas, que él consideraba no sólo como reflejo de un orden superior á nosotros, sino como recuerdo de un estado anterior en que el alma había vivido en el mundo de los espíritus puros y cara á cara con la belleza, la bondad y la verdad: recuerdo de un original que en nosotros excitan los objetos presentes, ó que renuevan el amor y el entusiasmo en el poeta y en el filósofo, y que, por medio de la inspiración, la Musa comunica al primero, y éste á los demás hombres estableciendo como una cadena magnética. Dicha idea parece algunas veces en Platón abrazar, además de la belleza, la verdad y la bondad supremas; otras ser la idea especial de belleza y otras la idea particular de cada objeto. Por otro lado Platón, después de haber engrandecido el carácter del poeta, trata de rebajarlo en otros lugares, sentando y aplicándole muy depresivamente la teoría opuesta de la imitación. Esta teoría es el principal fundamento de la Poética de Aristóteles quien, por otra parte, la modifica con la idea de «obrar» que es la que ha dado el mismo nombre de «poeta» y estableciendo, como más adelante veremos, el carácter «general» de la poesía.

3. El sistema de la imitación fué más seguido por su mayor claridad y por corresponder á un hecho, aunque parcial, material y visible, hasta que en el siglo pasado lo sistematizó Batteux; pero no por esto se perdió la tradición de la doctrina estética platónica. Sin contar la influencia de la misma (depurada y llevada á mayor altura) en algunos pasajes de los doctores cristianos, conocido es su dominio en algunas escuelas del renacimiento. El mismo Rafael cuando decía que, á falta de modelos dignos, se atenía «a una certa idea che mi viene in mente,» usaba de una fórmula platónica que acaso había aprendido en el libro, entonces tan sonado, de Castiglione. También la hallamos en España y en escuelas que no pecaban

de idealistas. Pacheco, suegro de Velázquez, pintor y escritor al mismo tiempo, oyó decir de sus conceptos pictóricos á un poeta amigo:

Tales, pintor divino,
Cuales los figuraste
En tu capaz *idea* los pintaste;

mientras el festivo Alcázar echaba también sus coplas en honor de la belleza ideal. Más tarde hallamos una reminiscencia platónica en Luzán (cuya Poética resume las doctrinas de Crousaz acerca de la belleza), cuando dice que le inspira

Sólo la *virtud bella*
Hija de aquel gran Padre, en cuya mente,
De todo bien la perfección se encierra;

y más recientemente y por opuesto estilo en Jovellanos, cuando hablando de las obras de antiguos pintores «que parecen más bien pintadas por el espíritu que por lá mano,» atribuye sus defectos á haber trascordado el estudio de la naturaleza, fijándose únicamente en la contemplación de una idea. Por fin el abate Arteaga escribió una obra especial sobre lo ideal considerado como principio de todas las bellas artes, que se proponía aplicar luego á la historia de las mismas, si bien en este trabajo y en este propósito debemos ver ya un efecto de los modernos estudios extranjeros.

Antes de decir algo de los últimos, mencionaremos con justa predilección y copiaremos, sin correcciones que no parecen auténticas, aquella que podemos llamar bella paráfrasis cristiana de la teoría estética de Platón, es decir, la oda de nuestro primer lírico á la música de Salinas.

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo són divino
Mi alma, que en olvido está sumida,
Torna á cobrar el tino
Y memoria perdida
De su origen primera esclarecida.
Y como se conoce
En suerte y pensamiento se mejora,

El oro desconoce
Que el vulgo vil adora,
La belleza caduca engañadora.
Traspasa el aire todo
Hasta llegar á la más alta esfera,
Y oye allí otro modo
De no perecedera
Música que es de todas la primera.
Ve como el gran maestro
A aquesta inmensa cítara aplicado,
Con movimiento diestro
Produce el són sagrado,
En que este eterno templo está asentado.
Y como está compuesta
De números concordes, luego envía
Consonante respuesta
Y entrambas á porfía
Mezclan una dulcísima armonía.
Aquí la alma navega
Por un mar de dulzura, y finalmente
En él así se anega
Que ningún accidente
Extraño ó peregrino oye ó siente.
¡O desmayo dichoso!
¡O muerte que das vida! ¡O dulce olvido!
Durase en tu reposo
Sin ser restituído
Jamás á aqueste bajo y vil sentido!
A este bien os llamo,
Gloria del Apolíneo sacro coro,
Amigos á quien amo
Sobre todo tesoro,
Que todo lo demás es triste lloro.
¡Oh! suene de contino,
Salinas, vuestro són en mis oídos,
Por quien al bien divino
Despiertan los sentidos,
Quedando á lo demás amortecidos.

4. Concluída esta como digresión sobre la antigua estética española (á la que se hubiera podido añadir alguna idea de los tratados de métrica del célebre Caramuel, alguna cita de los ascéticos y sin duda otras que no conocemos), seguiremos nuestra somera noticia del curso de aquella ciencia. Después del renacimiento y, probablemente no olvidados los estudios de esta época ni los de los antiguos neo-platónicos y muy especialmente recordado el libro «De lo sublime» de Longino, vemos en 1708 en Francia á Silvain que trata con novedad de este último punto (V. A. Michiels, «Revue contemporaine,»

tomo III), al P. André que escribe sobre lo bello, á Batteux, Marmontel, etc., etc.; en Inglaterra á Burke que examina con profundidad, si bien contentándose de una mezquina solución fisiológica, lo bello y lo sublime, y otros (V. un índice en Blair), y más tarde la escuela escocesa que aplicó á esta materia su observación psicológica; en Alemania al ya nombrado Baumgarten y á sus innumerables sucesores, entre los cuales creemos haber sido uno de los más influyentes Winckelmann, el primero que examinó cara á cara la antigüedad clásica, Lessing que en su *Laocoonte* reconoció los límites de la escultura comparada con la pintura, Kant que analizó el juicio de lo bello y profundizó la teoría de lo sublime, y más recientemente y entre otros, el poeta Schiller que ilustró, no sin mezcla de error, algunos puntos, Schelling, que dió en su falso sistema filosófico una exagerada importancia al arte, pero contribuyó al estudio de su teoría, y los hermanos Schlegel, que nos complacemos en citar, aunque no sea ahora de buen tono. Por más que el estudio de la estética saliese inficionado de los errores que propagaban la filosofía ó las filosofías dominantes, es natural que entre las ideas falsas ó aventuradas se obtuviesen algunos resultados sólidos en aquella ciencia, mediando en ello hombres de innegable ingenio y perspicacia, el estudio de problemas estéticos hasta entonces no atendidos, la fecunda comparación de diversos períodos artísticos, algunos recientemente exhumados, y el ejemplo viviente de una poesía y de un arte que renacían. Hegel, cuyo absurdo y funesto sistema, renovación del pseudo-idealismo ó mejor nihilismo, es justísimamente reprobado, dió un extenso tratado, si no de Estética completa, de Teoría del arte, en parte derivado, y en otra parte, principal acaso, independiente de sus doctrinas, donde coordinó las ideas de sus predecesores, llenó muchos huecos, é ilustró puntos oscuros; sin que tan eminente obra deje de adolecer (aun prescindiendo del espíritu que en muchos puntos respira) de graves defectos, tales como no pocos vacíos, una decidida propensión sistemática que sujeta los hechos á moldes simétricos, fórmulas vagas sustituídas á verdaderas soluciones, un exclusivismo clásico que aprecia sólo la parte plástica y trasparente del arte y desconoce la íntima y, por decirlo así, misteriosa, y, más de lo que se creyera, decisiones puramente subjetivas. Como tratados luminosos y de gran mérito recordamos el de los límites de las artes, el de la arquitectura

gótica, el de la naturaleza de la obra poética, el de la edad heroica y de la epopeya (que únicamente estudia á la luz de Homero), etc. Su teoría de la tragedia griega, en que ve siempre la conciliación de los que llama opuestos poderes morales y cuyo germen contenía ya el Ensayo francés de G. Schlegel sobre la Fedra, nos parece un tanto gratuita y sistemática.

No hablamos de obras alemanas más recientes porque nos son poco menos que desconocidas, pero sin ánimo de indicar todas las lecturas que han influído más ó menos en nuestro poco ambicioso, aunque ***no por eso menos empeñado y difícil trabajo*** (pues habríamos de nombrar la mayor parte de las hechas desde la infancia), debemos citar al ecléctico é inconsecuente Cousin «Du Beau» y á Pictet, autor de un tratado ó mejor de unas ideas sueltas de Estética, no todas aceptables, en que examinó el punto generalmente descuidado de la belleza en los objetos naturales, fijando su atención, con el auxilio de una idea del autor de «Novum organum,» en el «carácter» de los mismos, lo que nos dió un elemento fundamental para la teoría de lo que llamamos formas manifestativas. Mencionaremos además al ingenioso novelista Töpfer, ginebrino como el anterior, del cual se distingue en sus «Menus propos» por el apartamiento de todo sistema filosófico y la «Grammaire des arts du dessin» obra, fuera de algún mal resabio, útil y práctica.

Publicadas ya las que podemos llamar dos primeras ediciones (1856 y 57) de nuestro tratadito, hemos visto la Estética de Levèque, obra de mérito en que, por nuestra parte, no tildaremos más que la que creemos confusión entre la exposición y la belleza, las elocuentes Conferencias sobre el Arte del P. Félix, dignas de la mayor recomendación, la «Ragione del bello secondo la dottrina di Santo Tomaso,» por el P. Taparelli, que presenta un conjunto más científico, y como único trabajo completo en España que sepamos la «Esthética» de un amigo muy querido (ya malogrado), obra profunda y escrita con tanta elocuencia como talento, aunque acaso con excesivo sabor germánico —Después de la edición de 1869 han llegado á nuestras manos el libro: «Le beau dans la nature et dans les arts» del abate Gaborit, el tratado de «La belleza y las bellas artes» por el Padre Jungmann (traducido por el Sr. Orti y Lara), «Delle benemerenze di Santo Tomaso d' Aquino verso le arte belle» del P. Vicenzo Marchese (de

quien hemos tomado la división del arte en intuitivo (1), ideal y real), el discurso pronunciado en la Academia española por el P. Fernández y sendos capítulos en los tratados de filosofía de los PP. Liberatore, Ceferino González y Tongiorgi. En estas obras, como en las ya mencionadas de las PP. Félix y Taparelli, se hallan principios seguros, ideas y sentimientos verdaderamente elevados y en algunas, junto con el laudable empeño de restituir á la antigua filosofía sus descubrimientos fundamentales acerca de la teoría de lo bello, el no menos meritorio de aprovechar, depurándolos, los debidos á nuevas investigaciones. No obstante opinamos que esta escuela, única fundada en sólidos cimientos, no ha producido todavía cuanto puede y debe dar de sí en un tratado completo que proponga y resuelva todos los problemas que sugiere el estudio de la Estética (2).

II.—Excelencias de los objetos.

(*Pág. 14*).

Como materia, sólo de paso tocada en el texto y ajena á nuestros estudios, nos hemos contentado con dos sencillos ejemplos de excelencia interior (perfección) y excelencia relativa (utilidad); pero no creyendo fuera de sazón insistir aquí en este punto, hemos acudido á los conocimientos y á la amistad de dos sabios profesores de anatomía y de ciencias naturales, á quienes debemos las siguientes notas.

I. *Excelencia interior.* «Entre las maravillas que los aparatos orgánicos ofrecen como acabados modelos de perfección, tanto por la economía en el número de sus piezas componentes, cuanto por la complexidad de los objetos á que están destinados, figura en primer término el órgano de la vista, y nó precisamente porque sea más perfecto que los demás aparatos orgánicos, sino porque el estado de progreso positivo á que ha llegado la óptica nos permite formar clarísimos juicios acer-

(1) El mismo escritor después de haber indicado esta importante división, añade con igual acierto que las mejores obras del arte son á la vez intuitivas, ideales y reales.

(2) El que pretenda adquirir un conocimiento completo de la historia de las ideas estéticas, no sólo en España sino también en los demás pueblos cultos, debe acudir á la obra que está publicando el incomparable escritor don Marcelino Menéndez Pelayo.

ca de la naturaleza y los fines de las partes que componen dicho globo ocular. Pues bien, bastará para nuestro propósito que nos fijemos en la estructura y funciones de dos de ellas, á saber, la *lente cristalina* y el *iris*. La lente (biconvexa) está formada y organizada de tal suerte que al propio tiempo que es diáfana como el cristal, posee la propiedad de contraerse y relajarse, volviéndose más ó menos convexa, según el caso, á fin de que la visión sea acomodaticia á las diversas distancias á que los objetos pueden hallarse respecto del ojo en el campo visual: por manera que una sola lente viva, dispuesta por el Criador, equivale á la multitud de lentes de *recambio*, de diversas graduaciones, de que algunos instrumentos dióptricos están dotados para el propio fin: siendo de añadir (porque no pára aquí lo admirable) que la sustancia que forma la lente viva del ojo ofrece una densidad creciente, *gradual* de la circunferencia al centro, y una disposición peculiar de curvadura, gracias á cuyas precauciones se evita que la lente biconvexa del ojo adolezca del vicio inherente á las lentes físicas biconvexas, conocido con el nombre de *aberración de esferoicidad*, y que consiste en la formación de una serie de focos parciales, en lugar de un foco único, neto, que es lo que conviene obtener para los efectos de la clara y perfecta visión.

Relacionada estrecha y armónicamente con la perfección de la lente cristalina está la del iris, especie de tabique circular con un boquete central (pupila), que sirve para reducir el paso del manojo de luz que ha de atravesar por el cristalino, reduciendo así el estímulo que ella produce al conveniente, y no más, al necesario, y no menos, según el caso. Este iris y su pupila constituyen el *diafragma* activo del aparato ocular, y lo propio que los diafragmas de los anteojos, microscopios, telescopios, etc., tiene una materia colorante negra ó parda que, absorbiendo la luz que cae sobre el iris, le quita la trasparencia, favoreciendo por este modo indirecto la exclusiva y limpia acción del manojo de luz que atraviesa la pupila. Mas como según las distancias de los objetos al ojo y el grado de iluminación del espacio, el boquete pupilar tiene que ser de diferente diámetro, y esto exigiría como lo exigen, por ejemplo, los microscopios, una colección de iris de recambio, para anteponer á la lente cristalina el que fuere menester, la sabia Providencia hizo que el iris ocular fuese de naturaleza contráctil y sensible de un modo *indirecto* á los estímulos de

la luz, á fin de que el mismo estrechase ó dilatase su pupila según los casos, en proporción que el estímulo de la distancia y la fuerza de luz lo requiriesen, resultando que en un solo iris el ojo cambia cien pupilas, dado que en igualdad de luz la pupila se dilata por la mayor distancia y viceversa, y en igualdad de distancia se dilata por la menor luz y viceversa. Así es como si miramos hito á hito el sol, la pupila ocular se nos reduce á un punto, si entramos en una oscura estancia la pupila ocular se nos dilata por grados hasta alcanzar un diámetro aproximado al del iris mismo que la constituye, y finalmente si tomamos por mira, v. gr. la llama de una vela, observamos que la pupila se dilata ó se contrae, según apartamos ó acercamos á los ojos dicha llama, á pesar de no variar la intensidad absoluta de la luz sino la relativa al ojo, por efecto del cambio de distancia, que cambia á su vez la fuerza de la impresión que recibimos, etc.»

2. *Excelencia relativa.* «El estudio de la naturaleza nos demuestra que la vida de los seres está mutuamente relacionada, de modo que de la existencia de unos depende la de otros; la desaparición de ciertos seres ó grupos de ellos acarrearía inevitablemente la pérdida de otros. El reino inorgánico es indispensable para la vida de los seres organizados; los vegetales toman de él los elementos necesarios para su nutrición y desarrollo, siendo ellos el pasto de los animales herbívoros, que á su vez sirven de alimentación á los carniceros. Es pues el reino vegetal el intermedio por el cual los animales se proporcionan los elementos que han de asimilarse para su nutrición, y sin las plantas sería imposible su existencia. Sirven también los vegetales para purificar la atmósfera del ácido carbónico que es producido continuamente por la respiración de los animales, por la descomposición de los restos orgánicos, por la combustión y por otros fenómenos. Absorben dicho ácido por sus partes verdes y por las raíces, fijan el carbono en su organismo y devuelven al aire el oxígeno que tan necesario es para la respiración de los animales, manteniendo así el equilibrio en la atmósfera. Otros muchos servicios presta el reino vegetal al hombre y á los animales; además de adornar las plantas la superficie de la tierra, haciendo desaparecer su aridez, templan el rigor de todos los agentes que obran sobre la superficie del globo, disminuyendo con su sombra el ardor del sol, y moderan la acción del frío, de la lluvia, del viento y demás meteoros; proporcionan abrigo á

los animales; el hombre se vale de ellas para infinitos usos, y por fin obtiene de él un gran número de sustancias medicinales dotadas de enérgicas virtudes.»

III.—Definición de la belleza.

(Págs. 23-24).

Creemos que todas ó la mayor parte se reducen á la de armonía y á la de expresión (manifestación natural): las cuales, como es de ver, se diferencian tan sólo en que la segunda no exige más que vida manifestada y la primera esta vida unida á la armonía.

La definición de la belleza por la expresión fué proclamada por Cousin, y de él pasó mucho más tarde á nuestro programa oficial; vemos que la sostiene todavía Levêque, hasta el punto de dar á entender que el ser menos bella la fisonomía de los negros no es por los efectos de su color y de su figura, sino porque éstos se prestan menos á la expresión, si bien contradice su idea cuando habla de un niño feo, pero expresivo.

Cuantos han definido la belleza por la fuerza, la vida, el ser, la esencia, la verdad, la idea manifestados, sin decir cómo ha de ser esta manifestación, se han atenido, según creemos, al concepto de la expresión pura.

Los que la han definido por medio de la unidad (según la profunda fórmula de S. Agustín «omnis pulchritudinis forma unitas est,») y de la unidad con la variedad, han querido decir lo mismo que si hubiesen dicho armonía, ó han usado de aquellas palabras de una manera abstracta y con inexactas aplicaciones, pues hay objetos unos y también unos y varios que no son bellos. Abstracción es también á su manera la de Winckelmann, cuando dice que la belleza, como una gota de agua, carece de todo carácter, es decir, de toda forma especial y particular, de todo principio de vida: lo que equivale á considerar la armonía que domina los elementos con separación de estos mismos elementos, y á mirar la belleza como independiente del carácter; así como otros los identifican cuando miran la belleza como la depuración de lo accidental (particular) por lo esencial (general).

Santo Tomás da tres definiciones de la belleza que corresponden á los tres puntos de vista con que generalmente ha

sido mirada: I° respectivamente al orden; II° á la esencia del objeto; III° al efecto que produce. I° En varias formas nos habla de orden (ó proporción) y de claridad. ¿Debe entenderse por la última palabra el esplendor que anima y vivifica el objeto? Vemos que suele interpretarse (y con fundamento) por simple inteligibilidad. Sin embargo usa á veces de expresiones como *coloris claritas*, *supersplendere* que parecen decir algo más. II° *Resplandentia formæ facit pulchrum*: dice el Santo Doctor refiriéndose, nó á la forma exterior, sino á la substancial, es decir, á lo que constituye la esencia del objeto. Esta esencia se nos manifiesta por el carácter, y aunque distinguimos entre éste y la belleza, no cabe duda en que la apreciación estética completa abraza ambos conceptos, lo cual prueba la profundidad y exactitud del texto de Santo Tomás. III° La distinción que hace entre lo bueno y lo bello (bonum est quod omnes appetunt et ideo habet rationem finis, pulchrum autem respicit vim cognoscitivam) parece análoga á la distinción entre la finalidad sin fin de lo bello y la finalidad con fin de lo útil, que establece un moderno filósofo y que hemos adoptado, valiéndonos de los términos más sencillos «forma sin uso» y «forma con uso (1).»

Un orador sagrado, que ya citámos, ha adoptado la definición de orden, pero nó de un orden como quiera, sino de un orden que vive, que obra, que irradia; explicación de la de Santo Tomás que confirma su proximidad á la de armonía viviente.

En cuanto á lo sublime no creemos que haya definición alguna que no se reduzca á la idea de ilimitación, á la oposición entre la forma limitada y el valor ilimitado que al objeto atribuímos, contraria á la correspondencia completa entre la forma y la vida en los objetos bellos.

Recientemente se ha renovado y ampliado la definición de Plotino: «El espíritu humano encuentra bellas aquellas cosas en que reconoce algo análogo á sus propias excelencias.» Creemos, en efecto, que en todas las cosas que llamamos bellas reconocemos algo análogo á las excelencias de nuestro espíritu (V. pág. 61), pero que para constituir la belleza no basta que el objeto presente alguna analogía de esta clase.

No nos parece inoportuno añadir algunas líneas de Toma-

(1) V. los estudios de Estética tomística que insertamos en la *Ciencia católica* (año 1882).

seo que hablan principalmente de la belleza de estilo y no pretenden dar una definición científica: «Lo bello abraza todos los otros méritos y añade todavía algo más. En el bello estilo no es tan visible una ú otra cualidad especial; pero el conjunto satisface la mente y el alma, y se concluye que es bello. *Ponere totum* es el secreto de la belleza. Muchos llaman bello un estilo limpio ó esmerado (*forbito*) ó elegante ó aun agraciado ó gentil (*leggiadro*). Más alta está la belleza. Aquéllos son sólo los elementos: combinarlos en un conjunto sin que uno dañe ó estorbe al otro, ésta es la dificultad.»

IV.—Observaciones sobre la belleza intelectual.

(*Pág. 46-48*).

I. *Origen de este artículo.* La mayor parte de los escritores que *ex-professo* ó por incidencia han hablado de teoría estética admiten sin reparo la belleza intelectual, y un célebre teórico, poco dado por cierto á caminar á la huella de sus predecesores, al mismo tiempo que distingue y contrapone el procedimiento científico y el poético, sienta que uno y otro pueden llegar á cierta región en que se confunden. De manera que habría de parecer temeraria la menor duda tocante á una opinión generalmente admitida y que muchos juzgarán de sentido común, si careciese la contraria de respetables defensores. El P. Taparelli que, según es de presumir, examinó con suma circunspección semejante materia, en su *Ragione del Bello* dice que «la belleza del verdadero infinito que enamora en la otra vida á las inteligencias bienaventuradas, es por ahora incomprensible al hombre, que no considera lo verdadero sin signo» y por lo tanto se inclina á la opinión de que «la belleza no existe en lo puramente intelectual (nel puro intelligibile»). El abate Gaborit en su muy apreciable tratado «Du Beau dans la nature et dans les arts» desecha la belleza intelectual en el mismo sentido que nosotros habíamos hecho y valiéndose del mismo ejemplo (2): en lo que, sin género

(1) Incluímos este artículo, escrito por separado y en que se hallarán forzosas repeticiones de algunos pasos del texto, nó, según ya advertimos, para resolver la cuestión, sino para dilucidarla.

(2) El de la ley de los movimientos de los planetas, que no produce efectos estéticos si no media alguna representación sensible.

alguno de duda, debe verse una simple coincidencia, y por lo mismo una prueba de que esta opinión no carece de fundamento.

Más tarde, habiendo hallado un contradictor por más de un título respetable, nos abstuvimos de emitir una opinión decisiva, no renunciando sin embargo á pesar de nuevo las razones que nos habían llevado á adoptar la que anteriormente sostuvimos. Este propósito tratamos de realizar en el presente artículo, que no es en suma sino coordinación y ampliación de ideas ya expuestas y que de ningún modo pretende dar la solución definitiva de un problema, cuyo examen completo reclamaría detenidos estudios de materias que sólo de paso ó de lejos hemos saludado.

2. *¿En qué sentido se cuestiona si hay belleza intelectual?* Merced al entendimiento conocemos el mundo espiritual inaccesible á nuestras miradas y á nuestra observación inmediata; aquel mundo donde reside la belleza suprema y prototípica, la belleza verdadera, de que las bellezas que nos rodean no son más que reflejo é imperfecto vestigio; origen y término de la idea de lo bello que estos objetos despiertan en nosotros.

Así cabe afirmar desde luego que los hombres atentos á las especulaciones intelectuales, relativas á este mundo espiritual, moran más cerca que los otros de la verdadera belleza, y que, si á sus indagaciones que llevan la mira puesta en la verdad, se unen los requisitos que consideraremos necesarios para la percepción de la belleza, la lograrán más noble y exquisita que la promovida por seres de inferior jerarquía. Esta belleza excelente es la que avalora también las obras artísticas de más elevado asunto.

A más de la que se designa con el nombre de intelectual, distínguense dos clases de belleza, á saber: la que se refiere al mundo moral y la de los objetos físicos ó sensibles. Entendemos por la primera la de los hechos de nuestra vida interior, es decir, voliciones y sentimientos, hechos por otra parte bien diversos; activos los primeros, pasivos los segundos, aquéllos puramente espirituales, éstos de origen espiritual, pero efectuados acaso, según la expresión de un moderno escritor, en los oscuros confines del alma y del cuerpo. Ahora bien, es indudable que un ser desprovisto de entendimiento no reconocería la invisible belleza de las voliciones y sentimientos, más ó menos relacionados, aun los últimos, con ideas éticas. También en la apreciación de la belleza sensible

obra el entendimiento, que es el que divisa la unidad del objeto y el enlace y concierto de sus partes; á más de que todo objeto bello, aunque sea del orden físico, es expresivo de un sentimiento y como tal equivale á una belleza moral.

De suerte que en la estimación de toda belleza interviene el entendimiento, y sólo á título de racionales somos capaces de comprenderla.

Admitidas estas verdades, fácilmente se adivina que el problema no es de tanta trascendencia como parece á primera vista. No se trata de si existen bellezas de que nos entere el entendimiento, ni tampoco, por otro lado, de separar á éste de la apreciación de clase alguna de belleza; sino únicamente de si las operaciones aisladas del entendimiento (1) pueden producir en nuestro actual estado el efecto estético completo. Por manera que la cuestión es más bien subjetiva que objetiva y en nada rebaja, ni aun en este punto, la jerarquía del entendimiento. No es siquiera necesario para la hipótesis negativa suponer que no hay conceptos puramente intelectuales, que puedan producir la impresión de lo bello, con tal que se admita que para realizarla intervienen elementos de otra naturaleza.

Decimos efecto estético, pues no cabe duda en que los conceptos intelectuales producen resultados afectivos, cual es principalmente el sentimiento placentero que resulta de la adquisición de una verdad, y que es distinto del sentimiento de lo bello. Así hay verdades que nos agradan como verdades, no como bellezas: los principios metafísicos (de identidad, causalidad, finalidad), los axiomas matemáticos (dos cosas iguales á una tercera son iguales entre sí) son verdades de gran trascendencia, pero nó de efecto estético.

Decimos además efecto estético completo, porque hay en primer lugar efectos que podemos llamar cuasi estéticos. Tales son los que resultan de una congruencia ó conveniencia cualquiera, como la que consiste en una cualidad ó bien en una forma de un objeto, ventajosas para otro objeto, si se consideran en sí mismas, es decir, como simple congruencia ó correspondencia, prescindiendo del resultado útil de su empleo.

Hay en segundo lugar placeres estéticos incompletos (de

(1) Se habla del entendimiento en sus operaciones ordinarias y nó en las comunicaciones sobrenaturales de la vida contemplativa.

que nace lo agradable en sentido no material) que provienen, ya de un cierto juego de formas en los objetos sensibles, ya de una feliz coordinación de proposiciones en los intelectuales. Aun en el último caso pensamos que para producir el efecto estético, siquiera incompleto, hay como un asomo de representación sensible, conforme prueba, á nuestro juicio, el uso metafórico de la palabra *lúcido* para denotar la ordenada claridad de determinados raciocinios.

3. *¿Los conceptos puramente intelectuales pueden, en nuestro actual estado, producir un efecto estético completo?* Una razón *à priori* nos lleva á la suposición de que no existe, en el sentido expuesto, belleza puramente intelectual. La belleza (bello propiamente dicho y sublime) se ófrece á nuestra mente, ya como orden, ya como ilimitación, pero hiere al mismo tiempo nuestra sensibilidad como vida ó fuerza. Ahora bien, los conceptos intelectuales puros se mantienen en la esfera de la abstracción, no contienen elementos animados, no nos comunican el espíritu de vida. La belleza se dirige al hombre entero, y nó á una sola potencia nuestra, aunque sea facultad superior, cual es el entendimiento: á lo que ejercita las operaciones de esta facultad deben añadirse elementos afectivos (los que se refieren á nuestra sensibilidad moral) ó fantásticos (los que se refieren á nuestro poder de representación de objetos sensibles). Son elementos inferiores, pero uno ú otro, ó acaso ambos, necesarios para que se efectúe por completo el hecho estético (1).

No basta que adquiramos el conocimiento de que existe una belleza, sino que debemos percibirla, poseerla (si así puede decirse), que alcancemos la fruición que causa su aspecto. No basta, por ejemplo, que estemos seguros de la existencia de un objeto físico, de lo vario y regular de su configuración, de lo vivo y acorde de sus colores, si no lo vemos ó no lo pinta nuestra fantasía. Por semejante modo, si nos encaminamos á una tierra desconocida, donde hemos de encontrar bellezas naturales, buena compañía, agradables quehaceres, no lograremos más que una concepción puramente lógica, no senti-

(1) Nada ganaríamos si se nos concediese que el concepto intelectual lleva como consecuencia un resultado afectivo, pues este resultado se afirma en cuanto se dice que hay efecto estético. La dificultad se cifra en si el elemento afectivo se halla unido al concepto intelectual, como causa, ó mejor, como concausa del efecto estético.

remos verdadero goce antes de pedir auxilio á nuestros recuerdos y á nuestra imaginación, para representarnos la nueva morada y la vida que en ella llevaremos. No nos satisface el conocimiento intelectual; han de intervenir las demás potencias. Así somos hechos. Este es el hombre en su actual estado.

Esta condición del hombre fué tenida en cuenta por aquella belleza poética «para cuya producción se unieron en apretado lazo la inspiración divina, el genio y la augusta santidad de los cantores (1).» La poesía sagrada, que es la poesía de la verdad, la de un valor intelectual incomparable, á todas excede, como es bien sabido, en riqueza de imágenes y de afectos. Al propio tiempo que la más espiritual en el fondo, es en la expresión la más ardiente y pintoresca (2).

Si así sucede en la exposición de las verdades venidas de lo alto, no es de extrañar que se noten elementos afectivos y fantásticos en los conceptos de carácter intelectual y de efecto estético producido por el hombre, ya sean nueva forma ó aplicación de verdades reveladas, ya ideas debidas al ejercicio de sus propias potencias. La experiencia nos advierte que estos conceptos no suelen provenir de un acto intelectual aislado. Son hijos del entendimiento en su ejercicio natural y espontáneo, y por decirlo así, ante-científico, en aquel estado en que no ahoga el sentimiento ni desdeña el apoyo de la imaginación; son pensamientos luminosos nacidos de felices intuiciones, y no de minuciosas análisis ni de laboriosas deducciones, á que se han elevado, no tan sólo los filósofos, sino también y muy á menudo los poetas y hombres de claro entendimiento aunque desprovistos de cultura. Así hallamos en la poesía de diferentes épocas y en los proverbios de todos los pueblos, felices y eficaces sentencias relativas á la acción de la Providencia, á los principios de remuneración y expiación, al orden del universo, á los móviles de nuestra voluntad, al logro ó defraudación de las esperanzas humanas.

(1) D. Cayetano Fernández: Memorias de la Academia Española. Año I, Cuaderno II.

(2) No es necesario citar ejemplos: pueden verse en gran número en Blair, Chateaubriand, en el abate Plantier (*Poesie biblique*), en el citado discurso académico y, en general, en toda la poesía sagrada. Basta copiar uno muy conocido, para que se recuerde lo que es una impresión plena y decididamente estética: «La pestilencia delante de él — las aguas te vieron ¡oh Dios! y se estremecieron — las montañas te vieron y temblaron — el derrame de las aguas pasó por encima — el profundo habló y levantó en alto sus manos.»

Los conceptos intelectuales se distinguen de los puramente afectivos y fantásticos ó imaginativos en cuanto no se ciñen á la expresión de un sentimiento ó á la presentación de un objeto (ser ó acto) físico; sino que afirman una relación percibida por el entendimiento (sea cual fuere la clase de objetos en que existe esta relación). El concepto puede revestirse de una imagen (hecho particular, metáfora, símbolo), como, por ejemplo, el principio de expiación alegorizado por Horacio:

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo.

Puede darse al pensamiento una forma afectiva, conforme hizo el mismo poeta:

patriæ quis exul
Se quoque fugit?

O Luis de León en el comienzo de dos odas:

¡Qué descansada vida
La del que huye al mundanal ruido!...
Virtud hija del cielo,
La más ilustre empresa de la vida!...

Tales pensamientos, estéticamente realizados, son intelectuales porque en ellos prepondera el acto intelectual, porque lleva, por decirlo así, la delantera el entendimiento. Mas no versa sobre estos pensamientos la cuestión que dilucidamos. Hasta se concede que una forma pintoresca ó afectiva acrecienta la impresión estética, á fuer de feliz accesorio ó acompañamiento. Mas ¿á qué ese elemento inferior, si el concepto intelectual fuese suficiente?

Trátase de las proposiciones que conservan en su enunciación el carácter puramente abstracto, sin que se perciba en ellos mezcla de elementos afectivos ó fantásticos (1). Pues aun

(1) Sirva de ejemplo la sentencia de Píndaro: «dos males por un bien» ó la de Horacio:

Durum, sed levius fit patientia
Quidquid corrigere est nefas.

Esta sentencia se presenta como simplemente intelectual, aunque verse sobre sentimientos.

en semejantes proposiciones pueden hallarse, como escondidos, estos elementos. Un término contenido en la proposición produce á veces un resultado afectivo: así sucede, conforme ha observado con otro propósito un teórico moderno, en el augusto nombre de Dios y en el mágico vocablo: patria. Hasta ciertas palabras designativas de ideas abstractas cobran en ocasiones un valor para el sentimiento: obsérvese, por ejemplo, el efecto causado por la enumeración de las virtudes que deben adornar la frente de un rey, puesta por Shakspeare en boca de Malcom-la-Virgen. Mueve además al ánimo el tono con que la proposición se enuncia.

Tampoco para que se avive nuestra fantasía es de necesidad una imagen formal, á más de que el efecto estético no es siempre proporcionado al número ni á la intensidad de las imágenes, que pueden ser vulgares ó sobrepuestas. Basta una palabra designativa de un objeto visible, una expresión ligeramente metafórica, una analogía con objetos sensibles suscitada por el curso de las ideas. El mismo entendimiento que dicta estas ideas obra como un poder que de un modo ú otro nos representamos y que se sensibiliza en la expresión hablada, la cual contribuye además al efecto por su vigor y precisión y por los elementos acústicos, oídos ó imaginados (1). Hallámonos siempre dispuestos á combinar los actos de nuestras potencias, y tan sólo cuando una sucesión de conceptos puramente lógicos nos advierte que permanecemos en una esfera abstracta, cesa el movimiento de la sensibilidad y de la fantasía.

Creemos que el proceso psicológico es el siguiente. Nos interesa una verdad por su importancia y porque atestigua el poder del entendimiento; complacido el ánimo, bien dispuesto el sentimiento, se adhiere éste á los elementos afectivos relacionados con el concepto, y llama en su auxilio á la imaginación que descubre ó introduce elementos fantásticos, completándose de esta manera el hecho estético. Cuando hay una serie de proposiciones, no todas puramente lógicas, los elementos estéticos de una de ellas pueden reflejarse en las sucesivas.

Vemos, pues, que abundan, más de lo que á primera vista se creyera, los conceptos de naturaleza mixta en que el senti-

(1) Pueden contribuir también accesorios accidentales: una sentencia esculpida en letras de oro, parece adquirir mayor autoridad y prestigio.

miento estético se depura en su enlace con el mundo intelectual, mientras el acto intelectual se verifica por la asociación con elementos afectivos ó imaginativos. No siempre, por otra parte, es fácil señalar dónde termina el efecto producido por la verdad y dónde comienza el debido á la belleza.

Si se quiere poner á prueba esta teoría deben buscarse pasajes, ya de poesía, ya de prosa oratoria, en que resalte la parte intelectual, y á cuya composición habrá ya precedido, muchas veces, la reflexión científica. No citaremos las odas «El aire se serena» ni «Cuando será que pueda» de León, ni la *Epístola á Fabio*, ni siquiera las *Coplas* de Jorge Manrique, porque en ellas se muestran con harta claridad los elementos poéticos. Ejemplos más adecuados se hallarán acaso en el coro de la *Antígona*, que celebra el ingenio y la industria del hombre, ó en las palabras que esta heroína de Sófocles dirige á Creón (no sin influencia de las doctrinas socráticas), oponiendo á los decretos de los hombres «las leyes no escritas, obras inmutables de los dioses.» Citaremos también los pensamientos de Nieremberg (1) acerca de la eternidad, «océano inmenso cuyo fondo no se puede hallar; abismo oscurísimo donde se sume toda la facultad del entendimiento humano; perpetuo estar que carece de futuro y de pasado; continuo círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.»

Quien á la lectura de semejantes pasajes experimentare alguna fruición estética, si considera atentamente lo que pasa en su interior, admitirá, según creemos, la teoría expuesta. Este hecho, unido á la *razón à priori* anteriormente aducida, no constituye acaso una demostración, pero se aproxima mucho á serlo.

4. *¿Cómo obran estéticamente los conceptos científicos?* El entendimiento en su proceder científico, opuesto al natural de que antes hablamos, analiza, abstrae, generaliza, siguiendo un camino bien diverso que el que lleva á la belleza, la cual (tal á lo menos como de ordinario se ofrece) busca lo concre-

(1) De lo temporal y lo eterno, cap. V. Se notará el último pensamiento que generalmente se atribuye á Pascal. Pudiera también ponerse por ejemplo el famoso *Himno á Dios* de un poeta ruso del siglo pasado que conocemos por la traducción francesa de Eichhoff; y también sin necesidad de salir de nuestra propia casa, algunas páginas, de no menor elocuencia que trascendencia intelectual, de Luis de Granada en su *Introducción al Símbolo de la fe*

to, lo particular, lo viviente. Sin embargo no cabe duda en que muchos é interesantes conceptos, productores de verdaderos efectos estéticos, descansan en los resultados por las ciencias obtenidos.

No tiene entrada semejante resultado en aquellas que deben mantenerse de continuo, so pena de dejar de ser lo que son, en la esfera puramente abstracta, tales como las matemáticas y la lógica puras, de que se halla ausente todo sentimiento y toda representación sensible (1), si bien por el juego de sus verdades ó de sus signos pueden ocasionar efectos estéticos incompletos (2). Pero elevadísimas especulaciones intelectuales que versan sobre verdaderas entidades han dado lugar á concepciones de todo punto bellas. Así Dante, Calderón y Milton han sido filósofos y teólogos, sin dejar de ser poetas. No juzgamos necesario insistir en este punto: advertiremos únicamente que en ciertos casos los mismos términos que forman parte del lenguaje científico no estorban y aun pueden secundar el efecto estético; lo primero cuando se dirigen á personas tan familiarizadas con aquel lenguaje, como con el usado en los negocios más comunes de la vida; lo segundo cuando á él se hayan ligado ideas de veneración y respeto (3).

Recordaremos además una clase de conocimientos, que son los históricos, cuya exposición, fundada, como ha de ser, en áridas investigaciones científicas, cuando alcanza la perfección del arte, se convierte en un cuadro viviente y animado.

Mas los ejemplos que ahora buscamos, en confirmación de nuestro modo de ver, son los suministrados por las ciencias naturales (4).

Fácil es reconocer cuánto se diferencian la contemplación del poeta y los estudios del botánico. El primero se contenta con el aspecto de la flor, con los elementos sensibles del ob-

(1) Las figuras trazadas por los geómetras no son ni pueden ser manifestaciones adecuadas de los conceptos matemáticos, y si producen algún efecto estético, es como representación de objetos corpóreos.

(2) Esto es muy común en matemáticas; la lógica presenta un ejemplo en el cuadro de las proposiciones contrarias, contradictorias, etc.

(3) Así, según creemos, en algunos de los más bellos pasos de la himnodia cristiana se podrían señalar expresiones y palabras de valor científico.

(4) Prescindimos aquí de la cuestión, innecesaria á nuestro actual intento, de si es más ventajosa para el efecto estético la inspección primitiva del objeto natural, ó la acompañada del conocimiento científico.

jeto, con la animada armonía que en su conjunto resplandece. El botánico separa las partes, estudia los elementos aislados, va sacando de su investigación leyes generales. El primero busca la belleza que por sí misma se presenta; el segundo la verdad que en lo interior se oculta.

Se dirá que la belleza parece de nuevo cuando se coordinan conceptos que se han ido adquiriendo, y se forma de ellos una admirable composición; pero si los conceptos se mantienen en la esfera puramente lógica, causarán el efecto incompleto de lo agradable estético, nó de lo bello. Este requiere un conjunto animado, exige que nos representemos, y no importa que sea de una manera vaga, objetos ó actos concretos: la oculta y poderosa acción de los elementos, el silencioso movimiento de la savia, el lento y sucesivo desenvolvimiento de los vegetales.

Así también el astrónomo, el geólogo pueden representarse como puestas en acción en objetos determinados las leyes generales que les ha enseñado su ciencia.

Por otra parte las perfecciones de la naturaleza pueden y deben producir un resultado afectivo de gran valía, es decir, el amor y veneración al sabio Autor de estas leyes. Y no sólo las más recónditas, sino las más sencillas, aunque no menos admirables congruencias en la conformación y operaciones de los objetos naturales despiertan aquel nobilísimo sentimiento en una persona bien dispuesta, cuando llega á reconocerlas.

De suerte que aun en el terreno de las ciencias hallamos el efecto estético ligado á representaciones sensibles y también, de una manera excelente y especial, al sentimiento.

5. *¿Puede señalarse algún caso de efecto estético derivado de un concepto puramente intelectual?* Si existen, son raros y excepcionales. Entre los que pueden contarse como de esta clase, indicaremos los tres siguientes, en que habíamos ya puesto la atención, antes de entrar en la discusión de esta materia.

Son la divina definición: «Ego sum qui sum,» la proposición científica «Deus est actus purus» y la teoría de Santo Tomás acerca de la inteligencia de Dios y de los Angeles (1).

(1) La conocemos por Balmes, *Criterio*, cap. XV, que la explica así: «Los ángeles entienden, mas no discurren. Los ángeles de más alta categoría entienden por medio de muy pocas ideas. El número se va reduciendo á medida que las inteligencias creadas se van acercando al Criador, el cual, como ser infinito, todo lo ve en una sola idea, simplicísima, infinita; su misma esencia.»

¿Será cierto que el concepto por sí solo produce el efecto estético, prescindiendo de todo elemento afectivo antecedente? ¿Que no haya principio alguno de representación sensible, y en caso de no haberla, que su misma negación no nos afecte, como arrancándonos de nuestro natural estado? ¿Que nada valga la sencillez de la expresión que contrasta con la grandeza de la idea? ¿Deberemos admitir que en casos extraordinarios el entendimiento que se eleva á la región de la verdad, entrevé ya por sí solo la identidad originaria de la misma con la belleza?

En caso de que sea así, que se tenga por seguro que no intervienen en tal caso elementos inferiores como determinantes de la impresión estética, admitiríamos de mejor grado el efecto de lo sublime que el de lo bello propiamente dicho. Este exige una apreciación completa de los elementos del objeto y de su concierto; para lo sublime basta la impresión de una grandeza incomparable.

V.—De los juicios ético y estético.

(*Págs. 66-68; 95-96.*)

Creemos útil alguna mayor explicación acerca de esta materia, en que, á nuestro parecer, se han involucrado cuatro cuestiones, las dos primeras relativas al mismo juicio y las dos últimas al arte.

1. *Distinción entre el juicio ético y el estético.* Hallamos confirmada esta distinción por la autoridad, que es mucha en este punto, del P. Taparelli en su obra ya mencionada; donde hablando de que lo bello moral puede ser percibido hasta por el estéril contemplador á quien falta el valor de realizar en sí mismo aquella belleza que mira con amor (***vagheggia***), añade: «Amar lo bello moral es un acto tan espontáneo como percibir la belleza del iris: amar el bien es un acto deliberado y á menudo penoso *(faticoso)* con el cual la libre voluntad cumple un deber.»

2. *Posible divergencia del juicio ético y del estético.* Cuando los moralistas nos avisan de que objetos no buenos pueden revestirse de un aspecto bello, reconocen esta divergencia. Los mismos admiten que es hasta cierto punto lícito complacerse en admirar la correspondencia de los medios con un objeto

malo, como, por ejemplo, la de una máquina ingeniosamente construída para alcanzar un fin vengativo, y lo que dicen de esta correspondencia creemos que puede extenderse á la armonía relativa que, bajo el punto de vista estético, puede ofrecer un objeto que no es bueno en su conjunto. El autor últimamente citado, refiriéndose especialmente al Satanás de Milton, dice que los hombres provistos de más imaginación que recto juicio pueden hallar sublimidad en lo malo (*nel vizzio*), y ciertamente en los juicios estéticos entra para mucho la imaginación. Otro autor respetabilísimo aplica los anatemas fulminados contra los que llaman bueno á lo malo y malo á lo bueno á los que llaman bellos á los objetos malos; pero en todo caso se les llamaría bellos, nó buenos, y bellos en un sentido relativo y subjetivo, nó en un sentido absoluto y objetivo que sólo conviene á los objetos completamente buenos. Si fuese tal la identidad entre la calificación ética y la estética ¿á qué indignarse contra los que establecen la falsa doctrina de que en el arte debe buscarse exclusivamente lo bello? Y si aun en materias éticas, á veces *decipimur specie recti*, ¿qué será en las estéticas en que influyen tanto las formas y las apariencias? Se dirá que es una acepción vulgar, inexacta, anti-filosófica de la palabra «belleza». Enhorabuena; pero corresponde á un hecho real. — Por otro lado, no sólo lo bello y sublime producen efectos estéticos, sino las formas manifestativas, las cualidades secundarias de gracia, elegancia, magnificencia, etc.

No por esto aceptamos ciertos textos en que se establece y se exagera la divergencia de que hablamos, en términos á menudo repugnantes, y á efecto de la influencia de una falsa filosofía. Mas no siempre es así. El abate Batteux, por ejemplo, que parece admitir la posibilidad de la divergencia, escribió antes de que existiese esta filosofía. Blair dice de los personajes malvados de la poesía épica que deben ofrecer una «maldad heroica»: proposición que no sabemos que haya sido por nadie censurada.

Nuestro Balmes, que no era por cierto juguete de la imaginación y cuyo distintivo especial se cifraba en el buen sentido, tiene una página que, si bien se refiere en parte á una obra artística, puede servir de apoyo y de aclaración á nuestro concepto. «Si quiero apreciar todo el mérito de Virgilio en el episodio de Dido, es menester que no raciocine con sequedad, sino que imagine y sienta; pero si pretendo juzgar

bajo el aspecto moral la conducta de la reina de Cartago, es preciso que me despoje de todo sentimiento, y que deje encomendado á la fría razón el fallar conforme á los eternos principios de la moral.—Al leer á Quinto Curcio, admiro al héroe macedón, y me complazco en verle cuando se arroja impávido al través del Gránico, vence en Arbela... En todo esto hay grandeza, hay rasgos que no fueran debidamente apreciados, si se cerrara el corazón á todo sentimiento. La sublime narración del sagrado texto (1 Mach. capítulo 1), no será estimada en su justo valor, para quien no haga más que analizar con frialdad... Pero si me propongo examinar la justicia y la utilidad de aquellas conquistas, entonces será preciso cortar el vuelo á la imaginación, etc.» (CRITERIO, capítulo XIX, § I.)

Así dijimos en la primera edición de este tratado que «en la apreciación estética atendemos más al poder, á la fuerza que á su empleo.» Esta proposición puede extenderse á la belleza en sentido especial, diciendo que «atendemos en ciertos casos a la vida y á la armonía relativa de los elementos» (nó á la armonía absoluta que sólo conviene á lo bueno).

Diremos finalmente que si repugna la calificación de bellos y sublimes aplicada á objetos no buenos, puede sustituirse la de estéticamente atractivos.

Por otro lado no es menos cierto que la apreciación estética favorable siempre se funda en una bondad parcial ó aparente (si no en elementos indiferentes). Hegel, que no pecaba por cierto de timorato, insiste en la idea de que lo malo no puede producir lo bello, y un concepto análogo manifiesta el autor de la *Esthética* española que indicamos en la pág. 298. No nos hace mella el ejemplo que, como prueba en contra, aduce el Sr. Cánovas del Castillo en las «Memorias de la Academia española», y es el del «honor cruel» de Calderón. No es la crueldad lo que hallamos bello en «El Médico de su honra», sino el pundonor, siquiera exagerado y extraviado, la firmeza de alma y la nobleza de carácter de D. Gutierre. En este sentido el abate Gaborit, inclinado á identificar en todos los casos lo bello y lo bueno, al citar algunos de los trozos más sanos de varias obras poéticas, no rechaza la del anciano D. Diego al encargar al Cid la venganza del agravio que del conde Lozano ha recibido. «Es evidente, anota, que no nos toca hablar en este punto de lo irracional (*l'inconvenance*) del desafío. Damos á la injuria recibida por el padre del Cid la misma importancia que él le atribuía y aceptamos el medio de venganza

que él escoge, sin discutir la legitimidad de la misma». Es decir que se acepta hipotéticamente un dato éticamente erróneo, para atender á la belleza de los elementos que con él se relacionan.

3. *Si basta que la obra artística busque la belleza.* La divergencia entre lo ético y lo estético puede ser mayor en la obra de arte que en los objetos naturales, á efecto del valor estético que consideradas en sí mismas pueden tener la belleza de concepción y de ejecución. Siempre se ha distinguido entre el valor artístico ó literario y el ético de una obra. Creemos haber dicho en el texto lo suficiente para mostrar la necesidad de que la obra artística busque lo bello dentro de la esfera de lo bueno (rechazando por otra parte la opinión de los que miran el arte como un acto puramente intelectual, como una tesis revestida de forma agradable, como «una fermosa cobertura» según decía Santillana).

Se trata de lo que debe ser, nó de lo que muchas veces ha sido. Acerca de las obras de valor estético que infringen esta ley, no nos incumbe dar las reglas generales, ni la aplicación práctica del uso que en determinados casos de ellas pueda hacerse.

4. La última cuestión es la de *si el arte puede ó debe buscar otro objeto que la belleza* (se entiende ya dentro de lo bueno). Esta es la reñida contienda de «el arte por el arte» que hemos procurado resolver, nó por medio de una fórmula más ó menos especiosa, sino por el estudio de los hechos.

Si aquella proposición no se hubiese entendido en la significación de indiferencia ética y aun en el de las formas artísticas miradas como fin y nó como medio (v. gr. el color por el color en la pintura) sino en el de amor á lo ideal y de noble y ordenada independencia del arte, en oposición á los medros personales del artista y de mezquinas aplicaciones del mismo arte á objetos útiles, científicos, políticos, etc., no hubiera sonado tan mal dicha fórmula y menos la de «la belleza por la belleza,» tanto más cuanto se admite sin reparo que el objeto inmediato (de ninguna manera el fin último) de la obra artística es la belleza. Por nuestra parte no hemos usado de esta proposición, que á creerla de todo punto satisfactoria, nos hubiera ahorrado no poca labor, por considerarla, nó inexacta en el fondo, pero sí equívoca cuando á casos particulares se trata de aplicarla. Aunque siempre el artista se propone producir la belleza y obedece al sentimiento de lo bello y pue-

de decirse que su objeto inmediato es la belleza, considerando como antecedentes del acto artístico los elementos no estéticos en que se funda la composición, no cabe desconocer que en los dos últimos casos que en el texto examinamos, los móviles no estéticos figuran de otra manera que como inertes materiales. Por otra parte aun no sólo como explicación especulativa, sino como apreciación crítica, puede dar margen á error la idea exclusiva de la belleza en el arte. Así un teórico alaba en un poeta célebre aquel estado de ánimo que es más, según dice, el embeleso producido por el sentimiento en la imaginación que el sentimiento mismo; lo que equivale á encomiar la frialdad de la parte afectiva en gracia de la imaginativa pura. Las obras líricas más poderosas son las que á una grande imaginación estética unen un sentimiento sincero y vivo.

No es esto decir que haya siempre completa ecuación entre el mayor grado de los sentimientos reales y efectivos y la perfección de las obras artísticas. Aquellos despiden un calor que obra todavía á cierta distancia. No siempre el mejor poeta bélico ha sido el mejor soldado. Mas si los sentimientos desaparecen, se extingue la vida, y el arte se convierte en un juego de formas.

VI.— De la idealización estética.

(*Págs. 76, 77, 108 y sig.*)

1. *De la concepción estética.* Ha sido esta concepción explicada de muy diverso modo por los idealistas exagerados y por los que todo lo atribuyen al efecto de los objetos exteriores.

Platón, que en algún lugar de sus obras atribuye la concepción del Júpiter olímpico de Fidias al efecto que le había producido el célebre verso de Homero sobre el fruncir de las cejas del padre de los dioses (verso que á lo menos debió tener presente el escultor), da una explicación al parecer diversa en otro pasaje felizmente parafraseado por Cicerón: «Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eâque defixus ad illius similitudinem artem

et manum dirigebat.» De este texto literalmente entendido se deduciría que el mundo exterior nada tiene que ver con la concepción del artista, el cual obedece sólo á un tipo general de belleza. Pero una idea pura nunca producirá una concepción concreta. En cuanto existe concepción artística hay imagen más ó menos distinta: imagen que envuelve la idea de belleza, ó sea, imagen concebida según la norma de la belleza.

La teoría platónica había sido generalmente olvidada, y adoptada la de la belleza colecticia que se fundaba en la idea de imitación. Corroboraba esta última el ejemplo del antiguo pintor que para representar su Venus reunió las formas de diferentes modelos, según otro pasaje de Cicerón: «Præbete, quæso, inquit (Zeuxis) ex istis virginibus formosissimas. Ille autem quinque delegit... Neque enim putavit omnia quæ quæreret ad venustatem in uno corpore se reperire posse etc.» hecho á que se refiere Martínez de la Rosa en aquellos versos de su Poética: «Así diestro pintor no copia á Silvia...» Hétenos bien lejos de Platón. En esta teoría no hay más que elementos exteriores y el artista no pasa de ser el colector de estos elementos.

Se han de completar uno por otro los dos sistemas que separados no atienden sino á un aspecto del hecho; y no es esto una transacción ni un efugio, sino la sencilla verdad, y lo único que en este punto puede serlo. Los elementos exteriores, ó, por mejor decir, sus representaciones, no se combinarían si el artista no les diese unidad, ni se combinarían de una manera bella si el artista no tuviese una idea ó una norma de belleza, así como esta idea ó norma nada realizaría sin elementos de composición que tan sólo puede tomar de lo exterior.— Por lo demás el procedimiento natural del artista no consiste en sacar su imagen de cinco ó más modelos reunidos *ad hoc*, sino que se ha formado paulatinamente un ideal de cada objeto (ideal en que entren los dos elementos, interior y exterior) por medio del cual modifica el modelo, único las más veces, que estudia en cada caso. Vese con claridad este procedimiento, comparando, por ejemplo, el estudio de un modelo natural hecho por Rafael para la Virgen llamada de Francisco I ó para el Apolo del Parnaso con las correspondientes pinturas definitivas. Esto, además, sólo es aplicable á las artes imitativas, y aun la poesía concibe frecuentemente sin modelo inmediato.

2. *De lo real é ideal.* La distinción entre lo real y lo ideal se halla ya magistralmente establecida en un paso de Aristóteles, que junto con algunos ya indicados ó citados de Platón, ha servido de fundamento á la moderna ciencia de la estética. Dice en el Arte poética, cap. IX: «La verdadera diferencia (entre la historia y la poesía) es que la una dice lo que sucedió y la otra lo que hubiera podido suceder. Hé aquí porqué la poesía es más filosófica y más profunda que la historia (se traduce por muchos inexactamente «es más verdadera que la historia:» Egger pone: «quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire»). La poesía en efecto expresa sobre todo lo general, la historia lo particular. Lo general es lo que este ó aquel, según su carácter, hubiera hecho ó dicho, conforme á la necesidad ó á la verosimilitud. Lo particular es, por ejemplo, lo que hizo Alcibíades.» Como se comprende, las palabras «general» y «particular« no son usadas por el filósofo griego en el sentido de «abstracto» y de «concreto,» pues entonces diría lo contrario de la verdad, sino en el de «esencial» y «accidental,» que usamos en el de lo que corresponde á la naturaleza de un género y lo que es sólo individual, nó en el abusivo de «necesario» y «contingente.»— En cuanto á la palabra «real» la empleamos únicamente como opuesta á la «ideal,» es decir, á todas las concepciones presididas por la idea de lo bello y de las formas manifestativas, corresponda ó nó en su conjunto á objetos existentes, es decir, que no la oponemos, como á veces se hace, á lo que es simplemente imaginario. Tampoco la usamos en oposición á lo simbólico.

Volviendo al fondo del asunto debe advertirse, que no siempre guardan igual correspondencia los dos términos necesarios de toda buena concepción artística, es decir, la realidad y su idealización. Así Homero, hijo de la naturaleza, aunque se levanta á las más altas inspiraciones y hasta presenta tipos de excelencia ética (Nestor, Héctor, Penélope) conserva elementos de realidad menos depurados que Sófocles, en que se reconoce no sólo la idealidad artística, sino más cultura moral y aun la elección más reflexiva de rasgos generales. La misma diferencia se halla entre Shakspeare y las obras más poéticas que ha inspirado, las cuales lejos de exagerar, como otras, la parte más vulgar (aunque eficazmente vulgar) del gran poeta, han tratado de asemejársele sólo en lo más noble y bello.— Se ha de distinguir además en cuanto á naturalismos; hay un naturalismo sano y compatible con la producción de lo más

noble que la naturaleza, no escogida y exactamente copiada, ofrece, el cual conviene á determinados argumentos (v. gr. á un asunto de historia contemporánea) y no merece la reprobación á que es acreedor el falso naturalismo, es decir, el realismo material y fisiológico, la preferencia á lo trivial y á lo vulgar y aun la elección de lo feo.

VII.— Efectos de la música.

(*Págs. 144-146.*)

En éste como en otros puntos (en los cuales somos menos profanos) hemos procurado evitar toda apreciación personal, todo punto de vista subjetivo y tener en cuenta los pareceres opuestos. No por esto es posible dar soluciones que contenten á todos.

1. Así para algunos la música no es esencialmente expresiva, porque no lo ha sido siempre, y refiriéndose sin duda á ciertas combinaciones artificiales de la música en los últimos tiempos de la edad media, suponen que la música expresiva nació en los del renacimiento. A esta suposición que ya pudiera rechazarse *à priori*, podemos, sin haber hecho el menor estudio de la historia musical, oponer los dos datos siguientes:

Entre las melodías populares, las hay sin duda anteriores al renacimiento, y las que son posteriores siguen la tradición de un hecho anterior que no pudo ser modificado en su esencia por la música científica. Pues en estas melodías suele hallarse grande expresión y hasta una correspondencia, aunque sencilla, eficaz, entre la letra y la música.

En un poeta español del siglo XIII se lee esta que puede llamarse descripción musical y que supone un carácter expresivo en este arte:

Allí era la música cantada per razón;
Las dobles que refieren cuitas al corazón,
Las dolces de las baylas e'l plorant semitón
Bien podien toller precio á quantos no mundo son.

2. Para otros la música no es verdaderamente expresiva, no se puede llamar lenguaje por su carácter de vaguedad suma. Admitimos la vaguedad de la música. Según la doctrina que se halla ya en el poema de Iriarte, que de cierto no debió inventarla, y seguida por muchos teóricos modernos, la música

sólo expresa la tristeza y la alegría: sus dos expresiones más determinadas en efecto, pero á que añadimos, como creemos que deben añadirse, otros modos generales del sentimiento. Admitimos con Falloux el carácter vago de la música hasta el punto de pensar con él que no hay música inmoral en sí misma, sino es por los objetos con que la oímos ó la hemos oído asociada. Pero creemos que otro notable escritor (Laprade) lleva demasiado adelante esta idea de vaguedad, cuando fuera de la tristeza y de la alegría, niega á la música todo valor manifestativo. Aduce, es verdad, que ciertos cantos que sirvieron para usos gentílicos son en el día propios de la música religiosa; pero además de que aquellos usos pudieron tener un carácter solemne y grave, ¿quién asegura que tales cantos no hayan recibido cambios que los hiciesen, como son, tan propios para su nuevo y tan alto empleo, cuando las menores modificaciones, en especial de movimiento, bastan para mudar completamente la expresión musical? Aduce también, citando á historiadores especiales del arte, que ciertas notas que en una época se han tenido por las más propias de un sentimiento, en otras se consideran como expresivas de un sentimiento enteramente diverso; á lo cual puede contestarse que un mismo sentimiento puede ser mirado en dos diferentes épocas bajo diferentes aspectos, dándole una por ejemplo un tinte melancólico y otra un carácter festivo; además de que no hay que considerar las notas separadas, sino su valor en el conjunto de la frase.

3. Para otros la música puede ser decididamente imitativa; cítanse obras ó pasajes de los grandes maestros del siglo pasado, en que se ve el intento formal de imitación. Adviértase en primer lugar, que se trata por lo común de música puramente instrumental, donde, por falta de la asociación de las palabras, hay que aprovechar cuantos elementos se ofrecen para fijar algún tanto las ideas. Por otra parte, sin faltar al respeto á tan insignes maestros, puede sospecharse que las ideas de imitación, que habían dominado hasta su época, y el culto de la naturaleza, que afectaban entonces algunos escritores, influyeron en su manera de concebir la música. De uno de ellos se cuenta á lo menos, que había intentado pintar la creación por medio de los sonidos, y que desengañado después, se contentó con la correspondencia de efectos, que forma parte de la doctrina que hemos expuesto.

Si, por otra parte, se nos cita una sinfonía en que se oye,

magistralmente fundido con el carácter musical de la obra, el recuerdo del canto de un ave ó de un coro de pastores (que es ya un hecho artístico), ó bien una parte de un drama musical en que en medio de la expresión de un estado afectivo se imitan con sobriedad ciertos sonidos, muy acordes, por lo demás, con aquel estado, no nos escudaremos con un sistema para desechar bellezas que no siguen el curso más ordinario de la música. Pero sí creemos advertir que domina en nuestros días una reacción, acaso justa si no pára en exclusiva, en favor de la llamada música clásica (palabra que en algunas composiciones así llamadas, que hemos oído, no entendemos lo que significa, si no es sinónima de excelente) y contra la música principalmente melódica, de la cual más ó menos han abusado los maestros modernos, entregándose á su fácil inspiración sin la debida preparación y cautela. Tratan algunos de rejuvenecer el arte, no sólo por los recursos de la armonía, sino por medios ya descriptivos, ya puramente intelectuales (es decir, por operaciones de la reflexión separada del sentimiento estético). Digno de estima y de atención es cuanto tiende á variar, á ennoblecer y á depurar el arte; pero creemos que la verdadera música no puede tener en menos la melodía, ni la expresión, ni la inspiración espontánea. La música ha de ser elevada, espiritualista, profunda, pero siguiendo los medios naturales á este arte.

4. Otros finalmente hallan más realidad y determinación en el lenguaje musical, y acordándose, por ejemplo, de una bella melodía unida á esta ó aquella letra, creen que la música lo dice todo y ni más ni menos que esta letra: ilusión en que pocos no habrán incurrido y que se explica y hasta cierto punto se justifica por la manera íntima con que se adhiere á una composición poética un canto adecuado.

Así pues, dando menos valor á la significación precisa del lenguaje musical que la que en opinión de otros alcanza, y mucho á los recuerdos con tal ó cual composición asociados, ¿se admitirá indiferentemente una misma música para todos los géneros, sin más diferencias que las nacidas del carácter de los sentimientos que ocurra expresar? ¿No habrá, por ejemplo, música religiosa? Al contrario: aun teniendo por fijo que una composición ó una forma de la música profana, ejecutada en el templo, no produce, en el que por primera vez la oye, el mismo mal efecto que á quien antes y en el lugar para donde se inventó, la ha oído, y sin creer que ciertas

formas (como algunas de las que se llaman escolásticas) convengan á la música sagrada, sólo porque en ella se han conservado más fielmente que en los otros géneros, de ninguna manera convenimos con un distinguido profesor del arte que, fundado en la idea de que sólo existe una buena música, no admite otra distinción que la producida por la diversidad de sentimientos: creemos por el contrario que deberían adquirirse todos los medios naturales y de asociación propios para caracterizar y distinguir la música religiosa, como son, el apartamiento de ciertas formas profanas, la sobriedad de efectos, el mismo temple de los sentimientos, el uso discreto de formas tradicionales, la clase de instrumentos empleados, etc.

VIII.—Historia del lenguaje.

(Págs. 169 y siguientes.)

Aunque tratamos del lenguaje bajo el punto de vista de la literatura general, hemos procurado aprovecharnos de los resultados de la filología comparada (entendiendo esta palabra en su verdadero sentido y nó en la arbitraria latitud que suele dársele), cuanto es posible en quien, á excepción de algún punto especial, únicamente á título de curioso ó aficionado la conoce.

I. Esta ciencia, si no inventada, formalizada y metodizada en los últimos tiempos, ha hecho notabilísimos adelantos, á lo menos en la parte empírica y en los hechos de historia lingüística que de esta parte inmediatamente se deducen. La comparación de las lenguas no era del todo desconocida, á pesar del desdén con que los pueblos clásicos miraban á los bárbaros ó extranjeros. Esquilo reconoció la hermandad de los persas y griegos; Ovidio notó semejanzas entre la lengua helénica y la de los bárbaros del Ponto:

In paucis remanent graiæ vestigia linguæ,
Hæc quoque jam getico barbara facta sono.

No pudo desconocerse el enlace entre el griego y el latín; enlace que, hasta muy acá, se atribuía, nó á hermandad, sino á paternidad del primero con respecto al segundo.—La reli-

gión cristiana que proclamó el común origen de los hombres y llevó la palabra de vida á todas las naciones, promovió el conocimiento y el consiguiente cotejo de las lenguas más apartadas. Los que cultivaron la lengua sagrada y en general los orientalistas reconocieron sin trabajo la hermandad de los idiomas semíticos. Más tarde los que estudiaron las lenguas neo-latinas no sólo advirtieron su verdadera filiación, sino que (como algunos italianos y como nuestro Aldrete) expusieron ideas sólidas y exactas acerca de su historia.

No se pensaba, sin embargo, en formar del estudio de las lenguas una ciencia. Supónese que el primero que concibió esta idea fué nuestro Arias Montano (así como al Brocense se atribuye el origen de la gramática general), pero el padre reconocido de la ciencia es el ilustre filósofo y polígrafo Leibnitz. Este propuso la comparación de palabras de todos los idiomas conocidos, empresa que siguieron muchos, y entre ellos Catalina II de Rusia. Nuestro Hervas fué luego uno de los primeros en atender á la estructura gramatical. A efecto del conocimiento que las misiones y luego los colonos ingleses adquirieron de los idiomas de la India, se estudió el sanscrito y se reconocieron sus afinidades con el griego. Por fin F. Schlegel fijó la nueva ciencia (1808) proclamando la hermandad de las lenguas que llamó indo-germánicas (indo-europeas, arianas, jaféticas: sanscrito, zend, griego, latín, germano, eslavo, á que se han añadido después el lético y el celta), lenguas que han sido objeto de estudio más especial y más fecundo en resultados. Luego G. Schlegel llamó sobre todo la atención hacia las formas gramaticales, con preferencia á la parte lexicográfica, Humboldt estudió lenguas poco conocidas (entre ellas el vascuence) y examinó el enlace entre el pensamiento y la palabra, Bopp compuso una gramática de las lenguas indo-europeas, Grimm de las germánicas, Díez de las neo-latinas, etc. Además del estudio de la morfología (de las formas gramaticales) y de la lexicografía (el del vocabulario) se ha atendido también especialmente á la fonología (el de los sonidos). No intentaremos, ni pudiéramos resumir someramente los resultados obtenidos: sólo presentaremos algunas indicaciones sueltas.

2. Sorprendentes relaciones y casi identidad con frecuencia han mostrado los filólogos entre muchos vocablos de las lenguas arianas (v. gr. *dvi* sanscr., *dva* zend, *duo* gr. y lat., *twai* got., *dwi* let., *dwa* esl., *da* y *dau* celt.; *pader* sanscr.,

pater grieg. y lat., *fadar* got.; *denta* sanscr., *dens* lat.; *nau* sanscr., *naus* gr., *navis* lat., *vidhava* (sin hombre) sanscr., *vidua* latín, etc.: (V. Eichhoff «Lit. du Nord» y Wisseman «Discurso primero»). El cambio de letras de una misma palabra en diferentes lenguas, debido á las tendencias fonéticas de cada pueblo, se ha podido reducir á reglas en general constantes. Por el estudio histórico de cada palabra y atendiendo á las reglas fonológicas se ha fijado la ciencia etimológica, nó fundada, como algunos creen, en la mayor semejanza de letras (etimología del sonsonete, como la llamó ya hace años un filólogo nuestro), y se han obtenido á veces resultados seguros, otras más ó menos probables. Véanse por ejemplo, (Max Müller «La Science du langage,» 277-282), las innumerables derivaciones de la sola raíz SPAS (con un signo sobre la *s* del cual y de otros prescindimos). Dicha raíz que corresponde á la idea de «ver» ha dado origen á las siguientes palabras y á las que de ellas proceden: *spasa* que en sanscr. significa lo que en cast. y fr. *espía* y *espión; ci-spata* (claridad, id.); *spas* (guardián, zend); *spicere* (ó especere), de donde el frecuentativo *spectare* y *aspicere*, *respicere*, *despicere*, *suspicere*, *perspicere*, *prospicere* y *aspectus*, *respectus*, *speculum* etc. en latín, y sus derivaciones en las lenguas neolatinas (*aspecto*, *respeto* esp., *aspect*, *respet*, *répit*, *dépit*, fr., etc.), *spëhen* (ver, germ.: *spy* ingl.); *avispicium*, *auspicium*, *aruspex* lat.; la palabra importantísima y sumamente prolífica *species* y finalmente con una modificación radical *skeptomai* (yo miro, gr.) de donde en diversos sentidos *skeptikos* (el que se informa), y *episkopos* (el que vigila).—Ya antes se habían notado ó podían notarse en las lenguas que se comparaban, imprevistas etimologías como la de *dies* en *journée* fr., *jornàda* esp. (dies, diurnus, jorn) y en *aujourdhui* fr. donde aquella palabra se halla dos veces (ad illum diurnum de hoc die).

3. Más importantes son todavía las relaciones entre las formas gramaticales. Por medio de ellas, además de establecer la propincuidad entre las antiguas lenguas indo-europeas, se ha demostrado que no hay entre ellas madres é hijas, sino hermanas que proceden de un tronco común desconocido. Véase para muestra el primer tiempo del verbo sustantivo (cuya radical debió ser *as* ó *es*) que extractamos del mismo Max Müller, páginas 179 y 180 (añadimos el plural del lituanio según Bopp, trad. de Brèal, III, pág. 82), indicando con letras ma-

yúsculas las formas más puras ó primitivas que no siempre corresponden á una misma lengua, como sucedería si una de ellas procediese de otra.

SINGULAR.	Sanscrito.	Lituanio.	Griego.	Latín.
1.ª persona	AS-MI	ES-MI	ES-MI	es-um ('s-um)
2.ª	a-si	ES-SI	ES-SI	es-
3.ª	AS-TI	ES-TI	ES-TI	ES-T
PLURAL.				
1.ª persona	's-MAS	es-me	ES-MES	es-umus ('s-umus)
2.ª	's-ta	ES-TE	ES-TE	ES-TIS
3.ª	's-ANTI	es-ti	-enti (eisi)	's-UNT

4. Por medio de la igualdad de lenguas se ha determinado la igualdad inmediata de origen y, junto con otros datos, se ha señalado la antigua mansión de la gran familia jafética. Se han hecho además otras importantes deducciones históricas; así de la existencia en todos estos pueblos de la raíz *ar*, igualmente aplicada á la operación ó á los utensilios de la labranza (arare, aratrum), se ha concluído que antes de su separación eran ya agrícolas estos pueblos. En el sanscrito se han señalado palabras que usaron ya sin comprenderlas los griegos, especialmente en materia de mitología, y con esto y mal grado algunos helenistas, ha prevalecido la opinión de que los griegos habían traído á su nuevo país, y nó inventado, muchas tradiciones que se les atribuían. Mas aunque el resultado en general y varios pormenores parecen más que probables, puntos son éstos en que ya intervienen las conjeturas y las discusiones.

5. Fuera de las lenguas semíticas y jaféticas se han hecho también estudios para el examen y clasificación de muchas otras. Así, Wisseman, fundándose en los trabajos del Dr. Leyden, nos dice del malayo (ó mejor polinesio): «Todas las lenguas que componen este grupo tienen gran tendencia á la forma monosilábica y á desechar toda especie de inflexión, aproximándose así al grupo vecino de las lenguas del otro lado del Ganges, con las cuales parece que las reune el Dr. Leyden... Así tenemos también una familia dilatadísima que se extiende á una vasta porción del globo y comprende muchos dialectos que se miraban como independientes hace pocos años, y aunque en mi mapa he conservado como enteramente distintos los dos grupos transgangético y malayo, casi parece

que se les puede conceder alguna afinidad.» A estas lenguas transgangéticas pertenece en gran parte la clase llamada ahora turaniana (que algunos creen poder enlazar con la jafética) y que además de las varias lenguas tártaras, y entre ellas la turca, comprende la de dos pueblos de Europa: el finés, que, según Eckstein, vino á habitarla (no menos que el vasco) antes que la familia ariana, y el magiar ó húngaro que fué el último pueblo invasor, á excepción de los turcos. Dícennos que estas lenguas ofrecen con toda claridad el sistema de aglutinación.

Pór otra parte se han reconocido afinidades entre las diversas familias, especialmente entre la ariana y la semítica, que no niegan decididamente ni los menos dispuestos á consignarlas (V. también sobre este punto la «Oración inaugural» de D. R. Garriga), no menos que entre la semítica y el cofto (egipcio) y en general las lenguas del Africa septentrional y oriental (V. Wisseman «Disc. prim.» donde da la regla por la cual se distinguen las raíces que pueden haber sido introducidas por la comunicación entre varios pueblos, y las que han de ser originarias del mismo pueblo, como los numerales, los nombres de padre, madre, etc., y Gilly «La science du langage» especialmente, página 58); y entre la éuskara (vascuence) que algunos han considerado como semítica, y las lenguas americanas.

Estas indagaciones han confirmado la verdad de la unidad originaria de las lenguas, acerca de la cual dice A. de Humboldt: «Por aislados que puedan parecer al pronto ciertos idiomas y por singulares y caprichosos que sean, todos tienen una analogía entre sí, y sus muchas relaciones se descubrirán más fácilmente, á proporción que la historia filosófica de las naciones y el estudio de las lenguas se acerquen á la perfección.»

Max Müller sienta que nadie ha demostrado ni demostrará la imposibilidad del hecho, mientras que del sistema de aglutinación (observaremos de paso que se halla ya en los «Orígenes de las formas gramaticales» de Humboldt, y que sostienen el contrario los Schlegel y algunos de los que viven), deduce que las lenguas más próximamente emparentadas pueden ofrecer las formas más diversas á efecto de la diferencia de palabras agregadas con un mismo objeto (por ejemplo, la idea del plural pudo una de ellas significarla por medio de la adición de la palabra que correspondía á «masa,» otra por la

de «número,» otra por la de «tropa»). A esto se puede añadir la consideración de que una misma lengua puede comunicar un sinónimo á una derivada y otro sinónimo á otra (así el latín que dió la palabra «focus» á las neo-latinas pudiera haber dado á alguna de ellas la «ignis»), y las rápidas mudanzas lingüísticas que, al revés de la persistencia que otros muestran, ofrecen los idiomas de muchas tribus de América etc.—(V. especialmente Gilly en varios puntos de la obra citada, donde se hallarán los nombres de los filólogos, defensores, según ya dijimos, con rarísimas excepciones, de la unidad originaria, aun atendiendo tan sólo á las consecuencias que del actual estudio de las lenguas se deducen.)

6. Con respecto á la separación de las lenguas, que fué violenta y repentina lo reconocen Herder y Niebuhr y lo confirman Abel Remusat (citados por Wiss. ib.) y á su manera recientemente Pott (V. Gilly, p. 167 y *passim*).—Advertiremos que para aplicar la denominación de jaféticas á las lenguas arianas, á más del ejemplo de algún filólogo nos ha movido la evidente confirmación que la filología ha dado á esta atribución etnográfica, que no olvidaron tampoco algunos pueblos de la misma familia, á lo menos los clásicos, como nos recuerda el «audax Iapeti genus» de Horacio; sin que valgan en contra ensayos de etimología griega que se han hecho del nombre del Japeto: ensayos que pueden aplicarse á cualquier palabra que se escoja.

7. Diremos finalmente algunas palabras acerca de la principal y más controvertida cuestión del origen del lenguaje, la cual no ha aguardado por cierto, para ser propuesta y discutida, las modernas investigaciones filológicas. Parece que la tradición general de los pueblos y de los filósofos hubo de atenerse á considerar la palabra como don de la Divinidad, hasta que los epicúreos inventaron su teoría, según la cual el hombre después de un período de mutismo (mutum et turpe pecus) había ido inventando los signos orales para manifestar su pensamiento. Según esta hipótesis hubo una elaboración sucesiva y gradual, á la manera de un instrumento mecánico que se inventa en una época determinada y se va perfeccionando paulatinamente. Observóse ya en el siglo pasado, cuando esta teoría gozaba de algún valimiento, que para convenirse los hombres en la admisión de un lenguaje debía mediar la existencia de la sociedad, al paso que la sociedad, natural al hombre, no pudiera existir sin el lenguaje. Opúsose tam-

bién por algunos la necesidad de la palabra para que existiese el pensamiento, y aunque no se adopte esta proposición, es indudable que ciertas operaciones reflejas que se suponen hechas para el adelanto de la palabra (como la invención calculada de los modos y tiempos de los verbos) no podían llevarse adelante sin el auxilio de un lenguaje muy perfecto.— Además han sido refutados los sistemas particulares de que se comenzó por interjecciones, por palabras onomatopéicas, etc.

En sentido opuesto algunos pensadores de principios del presente siglo (los de la escuela llamada tradicionalista que, á lo menos en España, según últimamente se ha demostrado, tuvo predecesores en la anterior centuria) sentaron que la palabra había sido revelada al hombre después de su creación, como medio de despertar su dormido entendimiento: opinión que se apoya principalmente en la doctrina insostenible de la necesidad absoluta de la palabra para ejercer nuestras operaciones intelectuales.

Escritores de todo punto respetables, al mismo tiempo que dan por sentado, como no puede menos de darse, que nuestro primer padre usó inmediatamente de la palabra; fundándose en la natural tendencia de nuestro entendimiento, á lo menos en nuestro actual estado, á manifestar sus operaciones, sostienen que de una manera más ó menos dificultosa é incompleta el hombre hubiera podido inventar el lenguaje, entendiendo los más no sólo sonidos imitativos y expresivos sino también significativos.

Por el contrario algunos modernos filólogos, sin atender más que á los datos que su ciencia les suministra, dan por supuesto que nuestras facultades ordinarias no bastan para dicha invención y acuden á la fuerza de una intuición extraordinaria (Humboldt y otros) ó bien á un instinto que cesó cuando dejó de necesitarse (Max Müller), ó lo que vale lo mismo, á un estado anormal y sobrehumano, á un don especial superior á los que posee el hombre que conocemos.

De suerte que el hecho de haber nacido el primer hombre dotado de la palabra no sólo debe admitirse como establecido por el texto sagrado, sino que es el más propio para resolver todas las dificultades del asunto. Por otra parte debemos advertir que sentamos el hecho sin tratar de averiguar el modo ó las circunstancias del mismo y sin excluir la parte de traba-

jo propio que el hombre haya puesto en ulteriores modificaciones y aumentos de la palabra. Aun en el día se van inventando palabras y formas secundarias.

IX. — MÉTRICA.

(Págs. 189-191.)

La palabra «métrica se usa en tres sentidos: I° para designar la forma versificada en general y la ciencia y el arte que de ella tratan; II° entre los antiguos, como tratado de la simple versificación, distinto de la rítmica, que no sólo atendía á la poesía, sino también á la música y á la danza que podían acompañarla; III° en la acepción del metro clásico fundado en la cantidad de las sílabas, en oposición al sistema moderno (composiciones de los tiempos más recientes de la poesía latina y poesía neo-latina) puramente «rítmico», es decir, fundado en el número de sílabas y en el acento.— Con el objeto de ilustrar y ampliar la doctrina del texto, añadiremos algunas observaciones acerca de los elementos de versificación, y acerca de la métrica clásica y de la neo-latina.

I. Los elementos de versificación, comunes á la métrica clásica y á la moderna ó especiales á una de ellas, son los siguientes:

Iª *Unidad de tiempo.* Constituyen esta unidad la sílaba breve en las lenguas clásicas y la sílaba en general en las neo-latinas. Esta unidad de tiempo queda ya formada por un solo sonido (vocal), pero los sonidos tenderían á formar una sola unidad, según vemos en los diptongos ó triptongos y en las sinalefas, si no mediasen entre ellos las articulaciones (como una pared entre dos líquidos). Sin embargo á veces se separan las vocales, como en el latín *mi-li-ti-a* y en el castellano *por-fí-a.*

II° *Cantidad.* Los griegos contaban por sílabas breves, es decir, que sólo llenaban una unidad de tiempo (se señalan con ◡) y largas que llenaban dos unidades de tiempo (se señalan con -). De la combinación de estas sílabas se formaban los diferentes pies: pirriquio ◡◡; troqueo (ó coreo) - ◡; jambo ◡ -; espondeo - -; dáctilo - ◡◡; anapesto ◡◡ -; lesbio ◡ - ◡; crético - ◡ -; etc.

La realidad de la distinción entre las largas y breves, que

no existe en la actual pronunciación de las lenguas antiguas, ha sido recientemente negada por el iconoclasta prosódico B. Jullien «L'harmonie du langage, etc.» que sólo admite entre los antiguos la distinción de acentuadas y no acentuadas, fundándose principalmente en las siguientes razones: I[a] el poco respeto que se tenía á la cantidad de las sílabas cuando se sujetaban á un ritmo; II[a] que los prosodistas (todos de la decadencia?) dicen que se apoyan en la autoridad y nó en el oído para fijar la cantidad de las sílabas; III[a] que los gramáticos griegos y latinos, al hablar de la pronunciación, no mencionan siquiera, según afirma, las sílabas largas y breves.

Pero por otro lado no puede desecharse el testimonio de los autores de las épocas clásicas, y no se comprendería cómo los poetas se sujetaron á trabas tan difíciles á la vez que inútiles. La forma misma de la ω griega y el uso que se sabe haber existido en algún tiempo entre los latinos de escribir *veenit* (pret.) *maater, musaa* (ablat.) demuestran esta distinción: y una prueba menos material, pero nó menos evidente, tenemos en nuestras lenguas neo-latinas, en que la cantidad de la sílaba latina ha influído frecuentemente en que se conservase ó se modificase la vocal en la palabra derivada. Es tan sólo probable que al lado de las sílabas cuya cantidad era fija, las hubiese indiferentes y que luego se tratase de determinarlas, especialmente entre los latinos, ya porque la distinción fuese menos general é ingénita en la lengua, ya también porque separada la poesía de la música se hubo de atender á un sistema más artificial para dar mayor fijeza á la versificación.

Las lenguas neo-latinas no tienen sílabas largas y breves en el sentido de que las haya de un tiempo y de dos tiempos. Podrá haber sílabas que necesiten algún mayor tiempo para pronunciarse, como la *trans* con respecto á la *a*, y aun en la lengua francesa (más por efecto del arte que por la condición natural de la lengua, en opinión del profundo gramático D. J. Llausás) existen vocales algo más largas que otras, pero nó de manera que ocupen dos tiempos. Cabe decir que hay sílabas que llenan más ó menos cumplidamente la unidad de tiempo que les corresponde, pero sin traspasar los límites de la misma. — La aplicación de la doctrina de largas y breves (que desechó ya Lebrija en su «Arte de gramática castellana») ha sido causa de gran confusión en los tratados de prosodia y

de métrica.— Unicamente en el canto las sílabas neo-latinas pueden extenderse, no sólo á dos tiempos sino á número más crecido, pero tal extensión no depende de la naturaleza de la sílaba, sino del motivo musical.

III° *Acento.* El acento prosódico (ya se señale ó nó ortográficamente) es la fuerza ó intensidad con que se pronuncia la sílaba dominante de una palabra (*a-má-ba*) ó de un grupo de palabras (*de-tu-pá-dre*). Corresponde á la *thesis* ó al *ictus* de la rítmica antigua, al golpe fuerte de la música. No puede haber lengua sin este acento, si bien pudiera haberla en que todas las sílabas fuesen acentuadas ó cuasi acentuadas. Las lenguas clásicas no pudieron eximirse de esta ley, y actualmente pronunciamos acentuadas las que según expresaban los antiguos tenían el tono agudo y nó acentuadas las que lo tenían grave: *ă-mā-bām*, *dāc-tў-lŭs*, *plā-cĭ-dūm.* ¿Era este tono diferente de nuestro acento? Hay razones para creerlo. En primer lugar las denominaciones de grave y agudo significan la nota más ó menos elevada (como si dijésemos *re* con respecto á *do*), lo cual es diverso de la fuerza ó intensidad de voz, de ser el golpe fuerte ó no fuerte; en segundo lugar se sabe que en la rítmica, y sin duda también en el verso simplemente declamado, muchas veces no coincidía el *ictus* con la sílaba aguda. Mas por otra parte las lenguas clásicas no podían dejar de tener sílabas dominantes, y que lo eran ó lo fueron más ó menos tarde las agudas lo vemos evidentemente en cuanto empezaron á componerse versos rítmicos y aun más todavía en el testimonio de las lenguas derivadas, que en la mayor parte de los casos conservan con admirable fidelidad el acento fuerte en las sílabas tónicas antiguas (así *mú-sa* de *mú-sa; dúe-ño* de *dó-mi-no, cúer-po* de *cór-pus*, *ser-món* de *ser-mó-ne[m]*, *di-je* de *di-xi, di-jís-te* de *di-xís-ti*). De suerte que, si no negamos la exactitud de la denominación de agudas y graves que daban á sus sílabas los antiguos, hemos de suponer que entre ellos coincidía el tono agudo con el *ictus* y que en el canto y áun en la declamación se prescindía de este *ictus* para atender sólo al del ritmo, como se hace ahora alguna vez en el acompañamiento musical de la poesía y como se hacía entonces, aunque en menor grado, con respecto á la cantidad, en que se contaban sílabas de dos, tres y más tiempos, de dos y medio, etc. No debemos omitir la dificultad del acento circunflejo que reunía en una misma sílaba los dos hechos prosódicos: trabajoso es concebir una sílaba á la vez

fuerte y débil, pero no lo es menos el imaginarla con dos diferentes notas, lo cual prueba que había de ser una sílaba doble, á cuya primera mitad convenía una calificación y otra á la segunda.

Muchos han confundido el acento con la cantidad: error combatido por todos los buenos prosodistas desde Lebrija acá. Las causas de este error han sido que la cantidad y el acento dan un valor especial á la sílaba, si bien este valor es de índole diversa; que, en efecto, es fácil pronunciar larga la sílaba acentuada y en ciertos casos difícil hacerla breve, (v. gr. en plắ-cĭ-dūm, si tratamos de dar efectivamente dos tiempos al *dūm*), y que en los polisílabos latinos la penúltima, que es la que puede ofrecer duda en la pronunciación, es acentuada si larga y no acentuada si breve (ă-mā́-bām, dā́c-tў̆-lŭs); de suerte que esta sílaba penúltima decide de la acentuación en el latín, así como la última en el griego. Coinciden muchas veces la cantidad y el acento (quā́n-tă; ă-mā́-băt; dā́c-tў̆-lŭs); pero difieren otras (bắ-nūm; ắ-māns; plắ-cĭ-dŭm).

IV° *Rapidez*. Una serie de sílabas largas y breves en la rítmica antigua y una serie de sílabas iguales en la moderna, pueden pronunciarse con más ó menos rapidez respectivamente á otra serie de sílabas de igual clase, como una composición musical puede ejecutarse con movimiento vivo, moderado ó lento. Este es un principio que entra en la pronunciación de los versos, aun separada de la música, contribuyendo á su cadencia, si bien no se legisla y se deja al oído de cada cual. Así pronunciamos naturalmente con más lentitud el tercer verso en

Recuerde el alma adormida,
Avive el seso y despierte
Contemplando etc.

V° *Pausas*. Hay silencios ó pausas entre los miembros del período métrico, entre verso y verso, entre los dos hemistiquios ó divisiones de un mismo verso y entre ciertas palabras. Este punto tampoco se legisla.

VI° La *rima*, es decir, la correspondencia de sonidos entre las últimas letras de dos ó más palabras generalmente al fin del verso, es un principio musical distinto del ritmo, si bien contribuye á darle mayor distinción y claridad.

2. La versificación antigua, tal como generalmente se enseña y con más solicitud debiera enseñarse, consiste en dividir el verso en pies que suelen ser fijos en los metros líricos más conocidos (v. gr. en el sáfico: - ◡ | -- | - ◡◡ | - ◡ | - ◡) y son parcialmente variables, aunque de valor fijo, en el exámetro (- ◡◡ | - ◡◡ | - ◡◡ | - ◡◡ | - ◡◡ | - ◡) y en el pentámetro. Permítasenos añadir que en una obrita muy elemental y ligera (Manual de Retórica y Poética por M. M.) se propone un método para dar á los inhábiles algún conocimiento del arte métrica latina. En el texto nos referimos, nó al método común, sino al que, teniendo á la vista á más de los antiguos autores de métrica, los de rítmica, es decir, los que consideraban la poesía unida á la música y á la danza, ha expuesto recientemente Benlœw «Theorie des rhythmes,» de cuya parte más elemental procuramos dar una idea, aun á los más profanos, en el siguiente cuadro:

Pies rítmicos. 1 á 1 (ritmo dactílico): dáctilo - | ◡◡; anapesto ◡◡ | -; espondeo - | -; proceleusmático doble ◡◡ | ◡◡.

2 á 1 ó 1 á 2 (ritmo yámbico); yambo ◡ - | -; troqueo - | ◡; tribachio ◡ | ◡◡, ó ◡◡ | ◡.

3 á 2 ó 2 á 3 (ritmo paiónico): crético - ◡ | -; paion (peón: solución del crético) - ◡ | ◡◡ ó ◡◡◡ | -; baquio (admitido sólo por los métricos) - | - ◡.

Períodos rítmicos. 1 á 1, por ejemplo, - ◡◡ - ◡◡ | - ◡◡ - ◡◡, ó bien ◡ - ◡ - | ◡ - ◡ -.

2 á 1 ó 1 á 2, por ejemplo: - ◡◡ - ◡◡ | - ◡◡, ó bien - ◡ - ◡ | - ◡ etc.

donde se ve que el período de ritmo dactílico puede componerse de yambos; el de yámbico, de dáctilos etc., es decir, que se atiende á la combinación de los pies y nó al contenido de cada pie.

El período se componía de dos partes: una en que cargaba el tiempo más fuerte entre los fuertes que eran de diferentes grados. Los más (pues no faltan divergencias en un punto tan capital de la nomenclatura) dan á dicha parte el nombre de thesis, que equivale á «positio pedis cum sonitu», «ictus,» golpe, tiempo fuerte; y á la otra el de arsis que equivale á «elevatio,» tiempo débil.

El Sr. Benlœw presenta luego variadas aplicaciones de su sistema, encaminado á deshacer las dificultades de los metros líricos de más irregular apariencia (V. lo que acerca de ellos

observamos pág. 206 nota 2), por medio de la prolongación de las sílabas á más de dos tiempos y de la intercalación de pausas: procedimiento no gratuito, pues se funda en la autoridad de los tratados clásicos, pero arriesgado en la aplicación y que, exagerándolo, pudiera servir para descubrir forma métrica en cualquier trozo de prosa.

Supónese generalmente que á este sistema métrico precedió otro más rudimentario, fundado en el número sólo aproximativo de los tiempos: sistema que parece ser el de los antiguos versos saturnios de los latinos y es el de nuestros poemas del Cid. En tiempos más próximos vemos una rítmica popular que atiende únicamente al número de sílabas y al acento fuerte, como en los versos de los soldados de César y en los de Aureliano:

Míle, míle, míle, míle | Sármatas occídimus,
Míle, míle, míle, míle | míle Pérsas quærimus

Luego, perdidas ya las diferencias de cantidad, se propagan los versos llamados *políticos* (vulgares) entre los griegos y *rítmicos*, es decir, no métricos entre los latinos. Estos, á lo menos, se adornan inmediatamente con la rima perfecta ó imperfecta (la cual v. gr. en cern*ui*, rit*ui*, no es igual al asonante moderno).

3. El sistema de versificación neo-latina (y aun, según parece, de otras lenguas modernas que admiten sílabas largas y breves) es sumamente sencillo: sólo el francés ofrece alguna mayor complicación nacida de haberse introducido una parte convencional. Su parte legislable se reduce á la enumeración de sílabas hasta la última acentuada (añadiendo una según la cuenta italo-hispana, sin adición según la francesa) y colocación de los acentos interiores sólo obligatoria en los versos largos (los de 10 y 11 según la primera cuenta, 9 y 10 según la segunda).—A estos elementos propiamente rítmicos se añade la rima, perfecta cuando hay igualdad de letras desde la última vocal acentuada, (d*ón*, s*ón; ćasa*, p*ása; cáscara*, m*áscara*), é imperfecta si hay igualdad de vocal acentuada cuando ésta se halla en la última ó de la misma y de la otra vocal que más suena si después de la sílaba acentuada hay una ó dos más (d*ó*n, h*ó*y; c*á*s*a*, m*á*t*a*n; inf*á*nci*a*, ces*á*re*a*; b*á*rbar*a*, c*á*ustic*a*).

Los sistemas de versos pequeños, de posiciones de acento segundas y terceras, y de pies clásicos (entendiendo esta pala-

bra en el sentido de sucesión de sílabas acentuadas y no acentuadas y nó en el de largas y breves) son innecesarios é inexactos si se trata de darlos como ley general; aunque pueden ilustrar la naturaleza del verso en ciertos casos. Así los de 4 y 8 sílabas que tienen acento en las impares (Vírgen mádre-cásta espósa) no hay duda de que están como formados de pequeños versos de dos, que ofrecen posiciones segundas del acento y un movimiento trocaico. Los de 7 y 11 que llevan el acento en todas las segundas (Que fuéra osádo inténto — nuévo cánto) ofrecen también posiciones segundas y un movimiento yámbico. El verso de 10 que exige el acento en las terceras (Que me pídes zagál que te cuénte) ofrece un movimiento anapéstico.

Incuestionable es cuanto acabamos de decir acerca de la métrica moderna, pero se ofrecen dos dificultades secundarias que vamos á apuntar, sin que alcancemos, á lo menos para la segunda, una solución que nos satisfaga.

Los octosílabos con acento en las impares, á lo menos en la 3.ª son altamente rítmicos; pero ¿cómo se admite que la mayor parte de veces se halle el acento en la 2.ª ó en la 6.ª ó bien sólo en la 5.ª? Puede decirse que basta el ritmo general producido por el período no dilatado de 8 sílabas y que nuestro oído no se ha formado uno solo, sino varios tipos de esta clase de verso. Mas ¿no pudiera ser que la mayor ó menor rapidez con que se pronuncian las sílabas estableciese un ritmo más fijo? Creemos en efecto, que por un instinto musical leemos de esta ó de semejante manera:

Enuncartelon le-í
Quetuobrilla baladí
La ven-de Navamorcuende.
Nohasdedecir que la ven-de
Si-no quelatiene a-llí.

El endecasílabo después de haber pasado por varias alternativas ha quedado sujeto á la ley de que tenga el acento en la 6.ª ó bien á la vez en la 4.ª y 8.ª. Son dos especies de endecasílabos que se hermanan perfectamente, si bien, respectivamente comparables á la columna dórica y á la corintia, el uno se distingue por su gravedad, el otro por su elegancia. El oído nos dice que la ley es justísima: ¿cómo explicarla?

Es obvio que en uno y otro caso se sigue un movimiento general yámbico; mas ¿por qué en el primero basta el acento

de la 6.ª y no va mal que también lo tenga la 7.ª; por qué en el segundo se prescinde de la 6.ª; por qué en uno y otro caso no se obliga á la 2.ª y no va mal que lo tenga la 1.ª?

Maury cree hallar una explicación en el símil de una barra horizontal que se equilibra apoyándola en el punto intermedio (sílaba 6.ª) ó bien en dos puntos equidistantes de los extremos (4.ª y 8.ª). Pero también lo son la 2.ª y la 10.ª, la 3.ª y la 9.ª, la 5.ª y la 7.ª. Puede observarse sin embargo en pro de esta explicación que así como en la primera especie de endecasílabo quedan aquende y allende de la acentuada 5 sílabas; en la segunda especie quedan 3 á uno y otro lado de las acentuadas y 3 en medio.

Creíamos haber vislumbrado otra explicación en la teoría del ritmo interrumpido; considerando en el primer caso el verso como si sonase: dadadadadadá | dadadadáda(dá) y el segundo: dadadadá | dadadadá | dadáda(dá), y suponiendo la última sílaba como suplida por el oído para formar dos ó tres períodos iguales. No obstante reconocemos que ésta es sólo una hipótesis no exenta de dificultades y además creemos que en el recitado musical del endecasílabo los tipos son los siguientes: dadadádadadá | dá. dadadá-da; dadadadá | dadadadá | dá. dá-da.

Algunas de las ideas que acabamos de exponer sucintamente pueden verse indicadas, expuestas ó confirmadas en la «Prosodia bononiensis» del P. Ricciolio (1730); en la carta de Maury (nota P. de la Gramática de Salvá) y en el citado Benlœw, cuyas aseveraciones no son siempre de igual evidencia. En sus elocuentes y luminosos *Diálogos literarios* el Sr. Coll y Vehí ha expuesto con sumo acierto algunos de los puntos prosódicos indicados y otras materias con ellos enlazadas.

X.—Poemas homéricos.

(*Pág. 222.*)

Como materia muy controvertida y de especial interés, nos parece oportuno decir algo de las diferentes opiniones relativas al origen de los poemas homéricos (nos valemos principalmente de algunos extractos de Wolf, O. Muller, un trabajo especial de Ch. H., Egger «Critique chez les Grecs», A. Pierron «Littérature grecque»). Algunos, especialmente desde

los escritos de F. A. Wolf, publicados á fines del siglo pasado, han creído que cada uno de los poemas de Homero es una agregación de poemas cortos (pues no han llegado generalmente á considerarlos como una sarta de brevísimas canciones populares por el estilo de nuestros romances y baladas), formada en tiempo de Solón, Pisístrato y su hijo Hiparco, que en efecto recogieron y reunieron los cantos que andaban esparcidos. Fúndanse en las siguientes razones: I^a en la época anterior á la de los cíclicos, en que habían de ser compuestas estas obras, que, en razón de sus dimensiones, exigían el auxilio de la escritura, ésta, aunque conocida, no era de uso familiar; II^a no pudiendo por la misma razón ser leídos, ni tampoco, á causa de su extensión, recitados de una sola vez, no hubieran tenido objeto ni empleo alguno; III^a no tan sólo en la época de su coleccionamiento, sinó todavía en la de Aristóteles que cita un pasaje diverso de los conocidos, y en la alejandriaca en que Aristarco fijó su texto, había diferentes versiones; IV^a algunas partes se cantaban como poemas separados; V^a las hay que son generalmente reconocidas como apócrifas y otras como sospechosas; VI^a el mismo nombre de la Ilíada comprende más que lo que indica la proposición, es decir, la cólera de Aquiles; VII^a el carácter de éste no es constante; VIII^a cesando la cólera de Aquiles debía terminar el poema; IX^a la Odisea se presenta naturalmente dividida en tres partes (Telemaquía; Aventuras de Ulises; Regreso á Itaca). Añaden que la igualdad de estilo nada prueba, porque era el general de la época, y que los poemas originarios se debieron á algunos rapsodas que formaban corporación y miraban sus obras como patrimonio común.

Otros (entre los cuales se cuenta el ilustre helenista O. Muller), han persistido en considerar cada una de las epopeyas como un todo único, no sólo por la especial unidad de estilo, sino también por la de plan. Creemos, en efecto, que en la Ilíada para encarecer los efectos de la cólera de Aquiles había de ampliarse la pintura de los infructuosos esfuerzos de los demás caudillos, y que debían más tarde verse los efectos de la nueva determinación del héroe, y en especial la muerte de Héctor, de la cual son resultado y legítima consecuencia las últimas escenas, en que Aquiles se presenta con más interesante aspecto. Con respecto á la Odisea, es obvio que sus tres partes conspiran á formar un conjunto que generalmente se considera como más artísticamente enlazado que el de la Ilía-

da; parécenos, por otro lado, que la circunstancia de ser puesta en boca del héroe una parte considerable de la narración es argumento decisivo contra la agregación de cantos independientes. Para desvanecer algunas de las dificultades opuestas por los adversarios, se ha recordado que el grande ejercicio de la memoria suplía entre los cantores de profesión el oficio de la escritura, y que, sino una epopeya entera, parte muy considerable de ella se recitaba en las fiestas nacionales, cuando era todavía desconocida la poesía dramática. Finalmente se ha observado que los poetas cíclicos nunca invadieron el terreno de las dos epopeyas homéricas, como no hubieran dejado de hacer si se hubiese tratado únicamente de cantos sueltos y flotantes.

En suma, por mucho valor que se dé á los argumentos contrarios, debe reconocerse en la Ilíada y en la Odisea unidad de concepción. Pudiera aceptarse la hipótesis de Hermann, según el cual un poeta de edad algo remota, como, por ejemplo, de principios del siglo x, compuso un núcleo primitivo que después se fué ampliando; ó algo parecido á la de Nitzsch, el cual supone que un poeta más moderno (júzgalo de principios del siglo VIII y ya enteramente familiar con la escritura) fundió en una vasta unidad los elementos que andaban separados. Mas esto debiera entenderse sin mengua de la originalidad de este poeta, exento, por otra parte, del menor síntoma de decadencia. Decimos un poeta, pero debemos advertir que algunos críticos, ya desde la antigüedad, pensaron que fueron dos, uno autor de la Ilíada y otro de la Odisea. Sea lo que fuere de esta cuestión secundaria y pasando á comparar el problema del origen de los poemas homéricos con las composiciones épicas de otros pueblos, vemos que los datos que éstas nos suministran no son favorables á la idea de una simple agregación de cantos. El primer núcleo conocido del «Mahabharata» es, como vimos, de regular extensión. Los cantares de gesta francesa fueron, en verdad, aglomerados, pero sin adquirir verdadera unidad. En nuestro poema del «Cid» pocos dejan de reconocer ahora un autor único. Finalmente la biografía poética que resulta de la unión de los romances del Cid, dista mucho de formar un conjunto con unidad de acción ni igualdad de estilo.

APÉNDICE.

IDEA DE LA HISTORIA GENERAL *LITERARIA.*

I.—LITERATURA SAGRADA (1).

En una esfera separada y superior vemos el *Libro* del pueblo escogido, compuesto de obras históricas, legislativas y otras en todo ó en parte poéticas. La poesía sagrada, única que directa y completamente refleja el esplendor de la verdad, abraza tan sólo el género lírico (comprensivo del elegíaco: cánticos, profecías) y didáctico (libros sapienciales), si bien á veces se vale de la forma dialogada que, en el sentido de movimiento y contraste de los afectos, pudiera llamarse dramática (parte dialogada del «Libro de Job,» «Cantar de los cantares» y en cierta manera algunos salmos). El canto bíblico es la poesía lírica por excelencia, ora grave y solemne, ora magnífica ó risueña, ora querellosa y lúgubre, siempre sublime. En ella aparece el Supremo Hacedor rodeado de gloria y de majestad, y debajo de sus plantas y á una distancia inmensa el hombre y la creación entera. Oyese á veces la voz no

(1) Con respecto á la parte cronológica, recuérdese que Moisés vivía en el siglo XVII antes de Nuestro Señor Jesucristo, David en el XI, etc.

sólo del poeta, sino de todo un pueblo: pueblo depositario de las esperanzas del género humano (1). Contribuye á la grandeza de esta poesía la forma paralela del versículo que da lugar, ya á magníficas sinonimias, ya á sorprendentes antítesis, el lenguaje ardiente y figurado y la memoria de las augustas ceremonias y de la espléndida ejecución musical que la acompañaban.

2.—ANTIGUOS PUEBLOS DE ORIENTE Y DE OCCIDENTE.

Los nuevos estudios y descubrimientos de las escrituras y de las lenguas de los antiguos pueblos de Oriente han dado á conocer sus literaturas ó bien fragmentos más ó menos considerables de las mismas. Entre estos pueblos se cuentan principalmente los siguientes:

Chinos. A pesar de que se distinguieron más por inventos de aplicación práctica (brújula, imprenta, etc.) que por el talento literario, el libro moral é histórico de Confucio, que vivió hacia el siglo v (a. de J. C.), contiene documentos que ascienden á tiempos muy remotos. Tienen además los chinos otras obras históricas, poesías líricas, novelas y alguna composición en forma dramática.

Indos. Poseen una literatura poética y filosófica, comparable por su abundancia y variedad á la de los griegos: himnos védicos, los más modernos, según se cree, del siglo xv; dos grandes epopeyas (2) compuestas desde esta época al si-

(1) Conocidas son las magníficas palabras de San Jerónimo: «David, Simonides noster, Pindarus et Alceus, quoque Flaccus, Catullus atque Serenus: Christum lyra personat, et in dedachordo psalterio ab inferis excitat resurgentes.»

(2) El «Ramayana» y el «Mahabharata». De éste se conserva el primitivo núcleo que consta de 16,000 versos, compuestos según se supone por un militar poeta y nó poeta de profesión, como después los hubo, y que se ha aducido como ejemplo de que á las epopeyas preceden cantos cortos; pero que, según es de ver, no puede compararse á una canción popular por el estilo de los romances y baladas de los tiempos modernos, sino que supera en extensión á los cantares de gesta de la edad media. En los siglos sucesivos, y hay quien dice que acaso todavía en el pasado, se fueron añadiendo nuevos materiales que llegaron á formar un conjunto de colosales dimensiones. A algunos de estos materiales, de carácter no épico, nos referimos en la pág. 217 nota.

glo x; las leyes de Manou á que se asigna, como mínimum de antigüedad, este último siglo; narraciones poéticas de asunto religioso ó heroico más recientes; poesía dramática, de formas y espíritu distintos de la de los griegos, de la cual se considera independiente, y que había alcanzado su madurez en la época de Kalidasa, poeta del primer siglo de nuestra era; poesías líricas de varias especies; obras filosóficas y gramaticales.

Asirios y babilonios. El imperio asirio, al cual se sujetó el caldeo, se extiende desde el siglo xix hasta el vii. De estos dos pueblos y especialmente del primero se conservan importantes inscripciones, narraciones históricas y poéticas, himnos, tablas cronológicas; tratados gramaticales y científicos.

Egipcios. Libros religiosos; memorias históricas conservadas en inscripciones, *papyrus*, etc.; un poema histórico de una victoria de Ramsés II ó Sesostris (siglo xv); tratados morales; modelos de estilo epistolar, ejercicios retóricos; algún cuento mitológico; libros científicos.

Persas. El «Zend-Avesta» ó fragmentos de este libro atribuídos á Zoroastro (que Plinio y algunos historiadores modernos creen, sin duda con suma exageración, de hacia el siglo xxv), pero redactados, á lo menos en su máxima parte, y trascritos mucho más recientemente. Hubo también tradiciones relativas á los tiempos primitivos, que conservó Ferdusí, en los siglos x y xi de nuestra era, en su poema ó «Libro de los Reyes.»

Fenicios. Como prueba de la cultura literaria de este pueblo se cita una de sus ciudades llamada «la de los libros». Se han conservado algunas inscripciones y la memoria de historiadores suyos en autores griegos. Cartago, colonia fenicia, tuvo también libros históricos y uno de agricultura, famoso entre los romanos.

Entre los pueblos de Occidente los autores clásicos nos hablan de los Drúidas, sacerdotes y sabios, y de los Bardos, poetas de los celtas. Los teutónicos que se ramificaron en escandinavos y germanos, en obras mitológicas y épicas bastante recientes, muestran que las tuvieron de la misma clase en tiempos anteriores: Tácito nos habla del «bardito» ó canto de guerra de los germanos. Los fineses, pueblo de la familia turaniana, que vino á Occidente antes, según se cree, que los arias, conservan cuentos que se miran como fragmentos de una gran narración épica.

3.— LITERATURA GRIEGA.

La literatura de los griegos es la que mayormente muestra el poderío de las facultades concedidas al hombre, sin que esto sea decir que no influyesen en ella las tradiciones, más ó menos ofuscadas, que aquel pueblo heredó de sus antecesores. La belleza de la lengua, las dotes naturales de aquella rama de la familia humana, las circunstancias del país y del clima, el desenvolvimiento gradual y sucesivo de sus géneros literarios, cierto apartamiento favorable á la originalidad, el exquisito sentimiento de lo bello, el gusto de lo natural é ingenuo, á la vez que de lo regular y proporcionado, junto con el crecido número de grandes ingenios, fueron las causas productoras de obras maestras de todas clases.

Período fabuloso. (Desde el siglo xvi (?) al xi.) Después de la dominación de los Pelasgos y del establecimiento de alguna colonia fenicia y egipcia, vése la preponderancia de los helenos con la cual comienza la época heroica. A este período pertenecen ciertos cantos primitivos (el elegíaco lino, el anímoso pean, el himeneo, etc.) y en él vivieron según las tradiciones Amfion y Orfeo, etc., cuyos poemas, sin duda líricos ó lírico-didácticos, templaron la rusticidad de las costumbres. A los antiguos cantores ó aedos religiosos sucedieron los primeros épicos ó heroicos.

Período poético. (Desde la guerra de Troya, que se fija en 1184, hasta principios del siglo vi.) Vuelta de los heráclidas al Peloponeso (pujanza de los dorios); colonias griegas en el Asia menor y luego en Europa y Africa.

Siglo xii-ix. Poco después de la guerra de Troya, hubo aedos que la cantaron. En el siglo x ó ix fueron compuestas la «Ilíada» y la «Odisea» atribuídas á Homero, poeta que se cree de origen jónico y natural de Esmirna. Estas epopeyas fueron trasmitidas á la posteridad por los rapsodas, hasta que las coleccionaron Solón y Pisístrato. Contemporáneo ó poco posterior á Homero fué el beocio Hesíodo, poeta épico-didáctico.

Siglos viii y vii. 776: era de las Olimpíadas. Poetas épicos cíclicos que muestran ya una dirección más literaria y la decadencia del género.— Poesía lírica: Calino, autor de elegías

que por su metro (dístico de exámetro y pentámetro), por sus asuntos políticos y guerreros, y por su movimiento pausado se aproximan á la poesía épica; Tirteo, que se considera como tipo del cantor guerrero; Arquíloco que aplicó el yambo á la poesía lírica satírica; Terpandro, famoso especialmente como músico. Safo y Alceo, lesbianos como el anterior, son los más famosos poetas de la escuela lírica eólica, de carácter individual y de forma sencilla, al paso que Alcman ó Almeon y Estesícoro pertenecen á la dórica, que trataba de asuntos públicos, usaba largas estrofas y se cantaba á coros.

PERÍODO ÁTICO. (Desde el siglo VI al segundo tercio del IV.) Solón. Victorias de los griegos contra los persas. Predominio de Atenas. Gobierno de Pericles: edad de oro. Guerra del Peloponeso.

Siglo VI. Los siete sabios. Coleccionamiento de los poemas de Homero. Ultimos cíclicos. Poesía gnómica (sentencias). Esopo (apólogo). Poemas filosóficos. Poesía burlesca. Anacreonte, Simonides de Ceo y el dórico Píndaro, líricos. Primeros ensayos dramáticos: Tespis, etc. Primeros lológrafos (cronistas).

Siglo V y principios del IV. Trágicos: Esquilo (uno de los generales de Maratón), Sófocles, Eurípides. Cómicos: Aristófanes, etc. Oradores: Pericles; oradores teóricos, oradores políticos; Demóstenes (tiempo de Filipo). Filósofos: Sócrates, Platón, Aristóteles. Historiadores: Herodoto, Tucídides, Jenofonte.

PERÍODO ALEJANDRINO. (Desde el segundo tercio del siglo IV hasta mediados del II.) 336: Alejandro Magno. 146: Toma de Corinto por los romanos.

Nació en esta época la comedia nueva de Menandro y Filemón. Hubo más tarde la pléyada poética de Alejandría: Teócrito, Mosco, Bión (poetas idílicos), etc. Cultiváronse el poema didascálico y el epigrama.—Polibio, historiador.

En general decayó la literatura propiamente dicha, al par que continuó el estudio de la filosofía y prosperaron la erudición y las ciencias.

Siguen el PERÍODO ROMANO que llega hasta Constantino el Grande (306 de J. C.), en el cual vivió el historiador Plutarco, y el BIZANTINO que se extiende hasta la caída de Constantinopla (1453).—Acerca de la novela griega y bizantina véase lo que dijimos al tratar de este género.

4.—LITERATURA ROMANA.

Los romanos, muy inferiores en dotes literarias, especialmente poéticas, á los griegos, olvidaron los escasos gérmenes á que se reducía su literatura indígena, para adoptar la de aquel pueblo. Mas si bien en algunos géneros, sobre todo en el dramático y en ciertos ramos del lírico, siguieron fielmente los modelos extranjeros, en otros fueron más originales, imprimiendo en ellos el grandioso sello romano. Sobresalieron especialmente en el histórico y en el oratorio. La dirección práctica que generalmente se nota en sus escritos, la influencia, que nunca ha cesado, de su legislación y de sus instituciones, la universal supremacía que como órgano de la Iglesia ha adquirido su lengua, dan incomparable importancia al estudio de la literatura romana.

Período primitivo. (Desde el origen de la literatura romana á la segunda mitad del siglo III.) Fundación de Roma, 754, Primera guerra púnica, 241.

Cantos de los Arvales y Salios (religiosos), fescenninos (satíricos). Anales de los Pontífices. Leyes regias y de las doce Tablas. Inscripción de Escipión Barbato. Fábulas (dramáticas) atelanas, etc. (1).

Período intermedio. (Desde la segunda mitad del siglo III á la del I.) Dominio de los romanos en la Italia meridional y en Sicilia. Toma de Corinto. Filósofos griegos en Roma, etc.

Siglo III (segunda mitad). Livio Andrónico, tarentino (dramas, traducción de la «Odisea» en versos saturnios). Nevio, ciudadano romano (dramático, épico y satírico). Catón el censor (orador y didáctico). Ennio calabrés (épico y trágico). Plauto, de Umbría (cómico).

(1) Se desecha ahora la teoría de Niebuhr, que suponía haber existido una epopeya romana, fundándose principalmente en los dos siguientes textos, el primero de las Tusculanas y el segundo de Varrón, que hablan de cantos acaso líricos: «Gravissimus auctor in originibus dixit Cato, morem apud majores, hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes.» «(Aderant) in conviviis pueri modesti ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assa voce et cum tibicine»

Siglo II los Gracos (oradores). Terencio (cómico).

Siglo I (primera mitad). Catulo (epigramático). Hortensio y otros oradores.

EDAD DE ORO. (Segunda mitad del siglo I antes de J. C. y primeros años de nuestra era.) Triunviratos, Augusto.

Cicerón (orador, didáctico, epistolar). César (historiador, etc.) Varrón (didáctico y satírico). Horacio (lírico y didáctico). Virgilio (bucólico, didáctico, épico). Propercio, Tibulo (elegíacos). Ovidio (elegíaco, etc.), portento de facilidad en quien se nota ya algún síntoma de decadencia. Tito Livio y Salustio historiadores.

DECADENCIA. Fedro.—Los Sénecas (el retórico y el filósofo y trágico). Lucano (épico). Plinio el mayor (naturalista é historiador). Plinio el joven (orador y epistolar). El grande historiador Tácito. Quintiliano (retórico). Juvenal y Persio (satíricos). Marcial (epigramático).

Los tiempos posteriores, sin carecer absolutamente de autores de mérito, presentan una decadencia, mayor cada día, de la literatura latina pagana.

5.— LITERATURA CRISTIANA.

Después de los libros inspirados que forman el Nuevo Testamento, hállanse escritores cristianos, como San Clemente, San Ignacio, San Ireneo y otros que, ya enseñan la nueva doctrina, ya la defienden de sus enemigos. En el siglo II fueron principalmente notables como escritores el africano-latino Tertuliano y el griego Orígenes. En el siglo III (San Cipriano) y especialmente en el IV vivieron los principales Padres de la Iglesia, latinos (San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, etc.), griegos (San Juan Crisóstomo, San Gregorio Nacianceno, San Gregorio de Nissa, San Basilio, San Atanasio) y el siríaco San Efrén. A fines del mismo siglo IV y principios del siguiente hubo el poeta Prudencio y el historiador Orosio. Esta literatura que en algunos géneros conservó las formas exteriores de la clásica, es en el fondo muy diversa de ella y muchas veces opuesta, como alumbrada por una nueva luz que muestra en su verdadero y antes desconocido aspecto el mundo sobrenatural y el visible, el fin del hombre y la dignidad del alma. Se ha perpetuado en los siglos posteriores en

las obras propiamente cristianas (por ejemplo en las de San Bernardo en el siglo XII, etc.)—Aun las composiciones de los pueblos modernos á que no puede aplicarse el mismo título ofrecen á veces una gravedad de pensamientos, una profundidad psicológica y una delicadeza de sentimientos que las distinguen de las paganas.

6.—EDAD MEDIA.

Siglos VI, VII y primera mitad del VIII. Destruído el imperio de Occidente, no por esto se interrumpió la tradición literaria que podemos llamar clásico-eclesiástica.

Hallamos al principio á Boecio, á quien se da el título de último romano, á Casiodoro, al emperador Justiniano, y más tarde á Jornandes y San Gregorio de Tours, historiadores de los bárbaros, al papa San Gregorio Magno, á San Isidoro de Sevilla, San Ildefonso de Toledo, etc. La tradición literaria, á más de Italia y España, se conservó en especial entre los monjes de Irlanda, de los cuales pasó á los anglo-sajones. San Bonifacio, uno de los últimos, fué el apóstol y civilizador de Alemania en tiempo de Pepino el Breve.

Por el mismo tiempo empieza á figurar el pueblo árabe. Sus primeras composiciones conocidas (entre las cuales se cuenta la novela biográfica de Antar) expresión de la vida del desierto, pertenecen á tiempos poco anteriores á Mahoma (Egira: 622). Lanzados por el falso profeta á la conquista de vastas regiones, los árabes se apropiaron los conocimientos de los pueblos subyugados y sobresalieron en la medicina, la filosofía y la historia. Su brillante poesía imitó la del desierto, pero fué más artificial que inspirada.

Segunda mitad del siglo VIII, IX y X. Tentativa de restauración. Por medio de Alcuino y de otros sabios que llamó á su corte ó favoreció Carlomagno, se propuso restaurar las letras antiguas.—Al mismo tiempo mandó recoger los antiguos cantos germánicos.—Ya á fines de su reinado se habla de la lengua romano-rústica como distinta del latín, de la cual hallamos luego los primeros monumentos (compromiso de los nietos de Carlomagno de 842; manuscrito en prosa de Valenciennes; canto de Santa Eulalia de fines del siglo IX, en len-

gua de oil ó francés del norte, poema de Boecio del siglo x en lengua de oc, llamada provenzal).

Los más famosos escritores latinos de ésta época son: Eginardo, historiador de Carlomagno, y la monja Roswita que compuso obras en forma dramática.

Entre los árabes florecen en el siglo ix las escuelas de Asia y Africa y en el x las de Córdoba.

Siglos x, xi, xii y xiii. Los germanos, dominadores de gran parte de Europa, habían conservado no poco de sus costumbres semi-bárbaras, y en especial el espíritu de independencia individual. Por medio de la institución de la caballería se procuró encaminar su indomable denuedo á la defensa de la sociedad cristiana y á la protección de los débiles; mas el principio caballeresco del pundonor se convirtió á menudo en orgullo vindicativo, y el de la galantería, que se agregó más tarde, pocas veces se mantuvo en la esfera ideal á que pretendía aspirar. Entonces nació la poesía nacional caballeresca, especialmente épica en el norte de Francia (hay un indicio del siglo ix, restos del x y el Rolando del xi), y lírica en el mediodía: trovadores provenzales á últimos del xi y sobre todo durante el xii. Algo más tarde los troveros del norte y los primeros poetas italianos.—Los alemanes tuvieron también sus poemas épicos (los Nibelungos, basados en cantos más antiguos, se creen ahora compuestos en el xii) y la poesía lírica de los minnesingers.

Al mismo tiempo se comenzó á emplear las lenguas modernas en la oratoria sagrada, en la historia y en ensayos dramáticos, se fundaron las primeras universidades y florecieron los grandes escritores escolásticos.

Siglos xiv y primera mitad del xv. Dante, Petrarca, Bocaccio, principales maestros de la poesía y prosa italianas; Chaucer que lo fué de la poesía inglesa.—Invención de la imprenta.

Durante los últimos siglos de la edad media vemos dos literaturas diversas: la latina, heredera de la cultura antigua, y la moderna, en que se hallan los gérmenes ó los más antiguos monumentos de las poesías nacionales. Estas dos literaturas, que eran la primera la de las clases doctas y la segunda, en su origen, la de las clases menos cultas, vivían hasta cierto punto separadas. Sin embargo la primera se opuso á veces á los errores históricos ó morales de la segunda, así como otras veces le daba argumentos (como en los asuntos clásicos tratados por los poetas caballerescos) ó los tomaba de ella (como

en algunos poemas latinos que celebran á Carlomagno, y en el «Waltarius», también latino, que está fundado en un poema germánico). A veces, como en Dante, se combinaban los elementos clásicos y los modernos. Desde la restauración de las letras antiguas que empieza á contarse desde 1453, con la caída de Constantinopla y con la venida al Occidente de algunos sabios griegos, pero que estaba ya preparada desde mucho antes, empieza, especialmente en Italia, el predominio de la literatura clásica.

7.—ÉPOCA MODERNA.

Segunda mitad del siglo XV y siglo XVI. Época llamada del renacimiento. Protección á las letras y á las artes de los Médicis y otros príncipes.— Ariosto. Maquiavelo.—Imitación del teatro clásico en Italia.—Tasso. Camoens. A fines del mismo siglo XVI y principios del siguiente: Cervantes, Lope de Vega y Shakespeare que fundaron los teatros nacionales español é inglés.

Siglo XVII. Época de Luis XIV: literatura clásica francesa, Bossuet y otros oradores sagrados; Fénelon (autor del Telémaco, etc.); Corneille y Racine (trágicos); Molière (cómico); Boileau (didáctico).— En Inglaterra Milton y en España Calderón.—Dominio general del mal gusto con los nombres de marinismo, culteranismo, etc.

Siglo XVIII. Predominio del gusto francés.—Falsos filósofos enciclopedistas.

8.—ÚLTIMO PERÍODO LITERARIO.

En las últimas décadas del siglo pasado se notaron multiplicados hechos literarios que anunciaban la modificación del gusto, tales como el estudio más directo y genuino de la antigüedad clásica, la boga de las poesías atribuídas al antiguo poeta céltico Osián, la afición á las descripciones de la naturaleza, la elección de argumentos de la edad media. Fué abandonándose el neo-clasicismo francés, con lo cual se abrió la puerta, ya á formas prudentemente holgadas, ya á la irregu-

laridad y el desorden. Viéronse desde el origen dos direcciones opuestas en la nueva escuela (1): una espiritualista y restauradora, otra individualista, orgullosa y escéptica que pasó después á puramente fisiológica, para caer finalmente en el más feo realismo. En la filosofía y en la historia ha reinado con harta frecuencia un espíritu negativo, pero no han faltado pensadores é investigadores, preclaros adalides de las verdaderas doctrinas.

(1) Esta nueva escuela se ha denominado vagamente «romántica», nombre que proviene del de «roman» (romano rústico) dado en su origen á las lenguas neo-latinas y luego á los libros escritos en estas lenguas (de donde «roman», «romance» para indicar las poesías caballerescas).

COMPENDIO

DEL

ARTE POÉTICA

Ego fungar vice cotis.

ADVERTENCIA.

No nos hemos propuesto acumular minuciosos *preceptos* ó falsos ó de escasa aplicación, ni tampoco internarnos en *cuestiones* profundas y secundarias que puedan arredrar al principiante; sí tan sólo dar una *idea* exacta de la poesía en general y de cada una de sus principales especies, al mismo tiempo que una sencilla *historia* de sus pasos y vicisitudes, que contenga los nombres de los mayores ingenios y avive el deseo de conocer sus obras.

En el arte métrica (que es la parte mecánica de la poética y como tal sujeta á reglas) esquivamos toda especie dudosa y nos atenemos á exponer los hechos ciertos é indisputables. Con esto ha quedado muy breve nuestra métrica, sin embargo de ser seguramente la parte de este incompleto ensayo en que menos falta que añadir.

POÉTICA GENERAL.

I.

PRELIMINARES.

P. ¿Qué es poesía?

R. El lenguaje de la pasión ó de la imaginación animadas, formado por lo común en números regulares.

«El orador, el historiador, el filósofo hablan general y primariamente al entendimiento: su fin directo es informar, persuadir é instruir; pero como el fin primario de la poesía es agradar ó mover, se dirige continuamente á la imaginación ó á las pasiones. Se supone al ánimo del poeta avivado por algún objeto interesante que enciende su fantasía ó empeña su corazón, y de consiguiente comunica á su estilo una elevación peculiar acomodada á sus ideas y muy diferente del tono de expresión que es natural al hombre en su estado de alma ordinario. Se ha añadido que este lenguaje de las pasiones se forma por lo común en números regulares, los cuales constituyen la versificación que es el distintivo exterior y general, pero no esencial de la poesía.» (Blair. Retor. lecc. XXXIV.)

P. ¿Me daría V. otra definición de la poesía?

R. Puede decirse que es el *sentimiento de lo bello* expresado y producido por medio de palabras.

No cabe duda que á la manera que tiene el hombre una razón que discierne lo verdadero y una conciencia que señala lo justo, posee un interno sentido moral que reconoce lo bello. Lo bello ó la belleza, como todas las ideas primarias, es muy difícil de definir, y no menos que el de la verdad y el de la justicia está su órgano expuesto á las modificaciones nacidas del modo de ver ó de sentir de una nación, de una secta ó de un individuo; pero no por esto deja de ser cierto que existe aquel sentido universal y ciertas ideas, pasiones, actos, objetos y sonidos que en él excitan una impresión poco común, desinteresada y deleitosa. Tal impresión, tal sentimiento de lo bello tienden á producir todas las bellas artes: la música, la poesía, la arquitectura, la escultura y la pintura, valiéndose cada una de sus propios medios, la primera de sonidos, de palabras la segunda y las tres restantes de objetos visibles, piedras y colores.

P. ¿Consistirá en *la ficción* el objeto de la poesía?

R. No señor, pues aunque la verdadera poesía no se ciñe á reproducir la existencia real y positiva, conserva y le es necesaria cierta *verdad poética*.

Así, por ejemplo, cuando el poeta refiere sucesos que supone haber tenido lugar en una nación determinada, aunque esta nunca haya presenciado tales acontecimientos, aunque jamás se hayan verificado, dará á su invención un rico fondo de verdad poética, ya presentando un cuadro exacto y animado (más ó menos embellecido) de las costumbres de la nación que como lugar de escena ha elegido, ya no fingiendo una acción, un afecto, una expresión que no sean muy propios, muy distintivos, muy característicos de la clase de personas que representa ó del hombre en general.

P. ¿El poeta deberá pues esforzarse en copiar ó imitar á la naturaleza?

R. El poeta, hijo predilecto de la naturaleza, deberá *observarla*, *estudiarla y recibir de ella impresiones*, pero la idea de imitación mal entendida ha dado lugar á tres errores: 1.º á un empeño pueril en remedarla (a):

(a) Véase el artículo inmediato.

2.º á rechazar como imposibles ó antinaturales muchas ideas poéticamente verdaderas, v. gr. las relativas á las supersticiones populares: 3.ª á confundir la vulgaridad que es la naturaleza fría, muerta ó degenerada, con la verdadera naturalidad, que exige objetos poco comunes, escogidos y poderosos á impresionar. Otros equivocan con lo natural *lo familiar* que abraza tan sólo el lenguaje propio de las necesidades y relaciones usuales y menos elevadas de la vida humana. La naturalidad de buena ley estriba en lo verdadero, franco y espontáneo del sentimiento, y en su correspondencia con los medios adoptados para expresarlo y comunicarlo.

P. ¿Qué se entiende por bello ideal?

R. La elección de objetos y rasgos favorables al sentimiento que domina al poeta, de entre los demás seres y accidentes de la naturaleza inútiles ó dañosos á aquel sentimiento.

P. ¿Para cumplir con el *bello ideal*, se esquivará cuanto no excite en el ánimo sensaciones halagüeñas?

R. No señor: un objeto que cause terror ú odio, puede ser tan poéticamente bello, como el más amable y placentero. Débese empero advertir que el andar á caza de objetos feos y repugnantes, tanto en el orden físico como en el moral, del modo que varios escritores de nuestros días, indica una sensibilidad gastada y una verdadera degradación ética y artística.

P. ¿Es provechosa la poesía?

R. Sin duda alguna, si se considera, cual considerarse debe, como un ejercicio de las más nobles facultades del alma y como un medio para mejorar al hombre.

Algunos han tomado la poesía por negocio de puro solaz y pasatiempo, por un juguete bueno para ocupar las horas de ocio, ó una especie de receta para alejar el fastidio. Otros se propusieron realzarla considerándola como una hermosa corteza á propósito para cubrir verdades útiles, como un velo agradable tendido sobre las sentencias morales. Unos y otros erraron: la poesía tiene un valor real y propio, que consiste en elevar al alma á las regiones de lo bello, ennoblecer sus

afectos, cultivar sus inclinaciones derechas y disponerla á la gracia y elegancia moral. De este modo y no ocultando mañosamente verdades positivas, no hacinando máximas morales y aforismos dogmáticos, obra eficazmente la poesía para adoctrinar y mejorar á los hombres. Aun mayor poder é influjo que el que le cabe sobre los individuos alcanza sobre las naciones, cuyos innumerables miembros hermana difundiendo afectos semejantes; conserva en ellas el sagrado depósito de la tradición, y con el recuerdo de costumbres y épocas gloriosas puede ser parte á alzarlas de un abatimiento momentáneo y vergonzosa postración.

P. ¿Son pocas las naciones que han conocido la poesía?

R. No señor; antes bien es un don del cielo, que iguales inclinaciones y afectos semejantes han dado á conocer á todos ó á la mayor parte de los pueblos.

La grande influencia que la civilización de los Griegos y Romanos ha ejercido sobre la de las naciones modernas, debe mirarse como una de las principales causas de que aquellos pueblos hayan sido considerados durante algún tiempo como la única patria de la poesía y de las artes; pero si bien en ambos y sobre todo en el primero llegaron á un alto punto de esplendor y les merecieron una atención particular y una especie de culto, todavía es cierto que el hombre y especialmente el pueblo de todas épocas ó países es más ó menos poeta. Entre los Asiáticos sobresalieron como tales los Indios, los Persas y más recientemente los Arabes; al par que los Hebreos dieron al arte que nos ocupa el mayor destino que caberle pudo, cual fué el de expresar las inspiraciones divinas, y dejaron á las generaciones venideras ricos tesoros de grandiosa poesía, tanto de la que enarra acciones heroicas é importantes como de aquella que sondea los misteriosos pliegues del corazón humano, y de la que le impele á generosos afectos.

Tampoco se crea que el cultivo de este arte sea privativo de las épocas de costumbres refinadas y de más adelantada cultura, cuyas producciones poéticas, si bien exentas de la rudeza y barbarie que afean las de las edades primitivas, no las igualan en las dotes más preciosas é intrínsecas de naturalidad, can-

dor y entusiasmo. En los principios de un período social, cuando cada tribu forma una como vasta familia, ocupan los poetas la más elevada posición: son los filósofos, los historiadores y sacerdotes del pueblo naciente; su oficio no es el agradar, sino adoctrinar, causar admiración é infundir entusiasmo. Tales eran los Bardos de los antiguos Celtas ó Bretones, tales en especial los Escaldas de los Escandinavos y tales serían en nuestra España los Cantores de los antiguos Callaicos ó Gallegos, los de los Celtíberos, los de los Turdetanos que á sus poemas atribuían seis mil años de antigüedad y los de los Cántabros que entonaban los suyos al expirar en la cruz. El destino de la poesía, entre pueblos de tal condición, fué el de celebrar fiestas cívicas y religiosas, nupcias y funerales, alimentar bélicos impulsos en los ánimos varoniles, cantar habidas victorias y referir antiguos acaecimientos de amor y desventura. Así es que las poesías no menos que muchas costumbres de las sociedades nacientes se asemejan entre sí sobremanera, á pesar de que ciertas diferencias nacidas de algún rasgo peculiar de la raza ó del país, ó de algún hábito dominante en cada pueblo, las distinguen y dan á cada una el carácter individual que constituye su nacionalidad.

Durante la semi-civilización de la edad media el destino de los poetas fué un tanto semejante al de los siglos bárbaros. Menestrales y Trovadores animaban la mesa del festín con regocijadas canciones, inflamaban los pechos en las refriegas y relataban al amor del hogar añejas leyendas amorosas, devotas ó guerreras. En los modernos siglos, á pesar de no pocas y muy venerandas excepciones, el errado concepto que se formó de la naturaleza de la poesía, la preferencia que de ordinario se ha dado á mostrar artificio y agudeza sobre conmover y entusiasmar, la extremada y falsa imitación de los antiguos Griegos y Romanos han conducido al Arte á un estado general de abandono y postración; hasta que casi en nuestros días se ha dado más valor al sentimiento de lo bello, se ha enriquecido la teórica de la poesía con el atinado estudio y profundo conocimiento de varias literaturas antiguas y modernas y se la ha realzado señalando y restableciendo su natural y primitiva alianza con la alta filosofía.

P. ¿Qué historias y recuerdos escoge el poeta por objeto de sus estudios y asunto de sus escritos?

R. La poesía ha roto últimamente las estrechas vallas

que limitaban su carrera y recorriendo el campo de la historia ha encontrado nuevos manantiales y maravillosos espectáculos.

El ciego coplero que rodeado de crédulos labradores refiere pavorosas historias; el viejo menestral que, al divisar las torres de su señor feudal, siente renacer en el pecho los fuegos de la juventud; el trovador, airosamente vestido que, acompañándose con la bandurria provenzal ó con el arpa adornada de la cigarra de oro, encantaba las cercanías del Languedoc ó del Llobregat con los más dulces acentos de la dulcísima habla lemosina; el gondolero veneciano que, al cruzar su batel anchos canales plateados por la luna, suspiraba suaves querellas; la hurí de Oriente que durante una noche serena recorría cantando verjeles de naranjos y rosales; el americano Sachem que al pie de una cascada recordaba los cantares de su infancia; la Maga del Norte que, con silvestres sagas, conmovía los gigantescos altares de piedra que la dedicaban; el bardo que sentado sobre un desnudo peñón unía su voz á la de los cien espíritus que bramaban durante el ruido del trueno; hasta el profeta que derramaba lágrimas de dolor sobre las desgracias de Sión.... todos estos cantores han aparecido en el presente siglo y unido sus acentos á los sublimes versos del padre Homero.

P. ¿Qué estudios y asuntos merecen la preferencia?

R. Los de la antigua Grecia y Roma que, la primera con el dominio de sus ideas, con el de sus armas la segunda, han influído visiblemente en el destino de las modernas naciones europeas, la grandiosa historia del antiguo pueblo de Dios y sobre todo la particular de la nación ó provincia á que debe el ser el poeta. La verdadera religión tratada con madurez y respeto, sólo tomando de ella lo que ella permite que se le tome, á más de revelar la ciencia del corazón humano, ofrece una fuente de *maravilloso*, y asuntos los más propios para las almas superiores al común de los hombres que han recibido en alto grado el don de la poesía.

« Hay críticos que desaprueban sin distinción toda obra poética de asunto sagrado, suponiendo que nuestra religión no presta materia al canto y que su austeridad no consiente las flores de Helicona. El que no trate de reducir á formas poéticas las cuestiones de la teología, no dejará de hallar, si sabe buscarlos, como otros lo han hecho, argumentos sagrados propios de la lira, de la epopeya y del coturno trágico. Los hebreos nos ofrecen abundante materia para la poesía. La creación, el paraíso, el diluvio, los amores de Jacob, la interesante historia de José, la fuga de los hijos de Israel, retirándose el mar para facilitarla y hundiendo en sus abismos el ejército de Faraón; Josué dilatando el día para dar término á su victoria; David aplacando al son de las cuerdas al feroz Saúl; Jezabel despedazada; la soberbia Atalía; la humilde Ester; el paciente Job. Los que no hallen modelos poéticos en tales historias no los busquen mejores en todas las fábulas del paganismo.

« No son tan abundantes los modelos que ofrece la ley de gracia, cuyos misterios, donde son meramente dogmáticos, nada prestan á la composición; pero en los que son históricos no sucede lo mismo. La Anunciación, el Nacimiento de J. C., la descensión al Limbo, la Ascensión, el Juicio final, bien pueden excitar la imaginación del poeta. Bien pueden mover su sensibilidad los incidentes de mayor interés, que elevan á un alto grado de heroísmo la maravillosa constancia de los mártires. El infierno y el serafín rebelde, que amenaza en su desesperación la ruina del hombre; los tormentos que allí padecen los que menosprecian en el mundo las eternas leyes de la justicia y de la virtud, presentan objetos terribles que han sido ya digna materia para el Taso, Dante y Milton. El cielo, morada de los justos, descanso de tanto afán, premio del inocente, del oprimido, del humilde; la presencia del inefable Numen; los ángeles que le adoran y bendicen, muchas imágenes ofrecen al estro poético. Una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más inmediata al trono de Dios, medianera entre él y la naturaleza humana, madre amorosa, amparo y esperanza nuestra; ¿qué objeto se hallará más digno de la lira y del canto? La Grecia, demasiado sensual en sus ficciones halagüeñas, no supo inventar una deidad tan poderosa, tan bella, tan pura, tan merecedora de la reverencia y amor de los hombres. » *(Leandro Fernández Moratín, última nota á sus poesías.)*

P. ¿Cuáles son las facultades que reune un verdadero poeta?

R. Un *corazón* fácilmente sensible á todo lo bello, noble y generoso, ó profundamente impregnado de un importante afecto; una *fantasía* inventiva que abrace todos los aspectos halagüeños y grandiosos de la naturaleza y que por medio de ella busque un *más allá*, un orden de seres más bello y maravilloso; una *inteligencia* sagaz, que profundice y extraiga la esencia de las cosas y que sorprenda los secretos del corazón humano; una *memoria* enriquecida de observaciones, hechos y estudios, pero que lejos de hacer un vano alarde de sus tesoros, los rinda al imperio de la imaginación y de la inteligencia. Estas facultades, que enumeramos según el orden de su valor poético, constituyen reunidas lo que se llama *Genio*, ó por un nombre más español aunque menos significativo y exacto, *Ingenio*; los que en alto grado lo poseen, forman época en la historia de los progresos del humano entendimiento y aparecen como altos y brillantes faros que iluminan á trechos dilatadísimas llanuras.

P. ¿El poeta dotado de tales facultades podrá componer en cualquier momento y sobre cualquier asunto?

R. Le es además necesaria la inspiración que consiste en cierta hilaridad y movimiento de ánimo, en un vivo amor del objeto que le ocupa, en un especial deleite en imaginar y producir. Este placer íntimo y no el vil amor del oro ni aun el inquieto deseo de una gloria dudosa debe ser el móvil y el premio de sus esfuerzos.

P. ¿Qué se entiende por originalidad?

R. El carácter propio y distintivo que señala las obras de un escritor eminente ó sea su modo individual de ver ó considerar los hombres y las cosas. La verdadera originalidad consiste en hallar entre los varios objetos relaciones nuevas y antes desconocidas, pero naturales, no extrañas ni caprichosas; de modo que á los lectores dotados de propensiones poéticas les parezca que les se-

ñala el escritor una bella perspectiva en que sólo por descuido no habían reparado.

P. ¿Es cierto que el escritor de primer orden se lo deba todo á sí propio?

R. No señor; pues además de las impresiones que directamente recibe de la naturaleza, contribuyen á instruirle y á formarle las ideas que adquiere ya con el estudio, ya por medio del trato social, y aun los pensamientos y trabajos de los autores tal vez medianos que le han precedido; pocos, por grandes que sean, se hallarán que no deban confesarse hijos de su nación y de su siglo. Lo que en realidad es cierto, que cuanto del exterior recibe el escritor de genio lo convierte en sustancia propia, que de todo forma un conjunto armónico y en todo graba el sello de su carácter y de las pocas y grandes ideas capitales que abriga, y que parecen ser el objeto y el pábulo de su existencia.

P. ¿Qué se entiende por buen gusto?

R. La facilidad de distinguir las bellezas y los defectos de un escrito. Puede llamarse *positivo* en cuanto saborea bellezas y *negativo* en cuanto le repugnan los defectos. Entrambos podemos poseerlos sin ser poetas, y altos poetas han existido desprovistos de buen gusto, especialmente del negativo. Este debe ser delicado, mas no desdeñoso ni escrupulizador hasta el punto de hacer tener en menos por apariencias de incorrección ó rusticidad algunas de las obras de que más se gloría el humano ingenio.

P. ¿Cómo se formará el buen gusto?

R. Más que con el estudio de vagos, áridos y casi siempre inútiles preceptos, con la lectura entusiasta á la par que razonada de buenos escritores.

P. ¿Cuántos son los principales géneros de poesía?

R. Cinco: 1.º Poesía lírica, 2.º Poesía pastoral ó bucólica, 3.º Poesía didáctica ó doctrinal, 4.º Poesía épica ó narrativa, 5.º Poesía dramática ó activa. Esta división es aún susceptible de mayor sencillez, reduciendo la poesía á tres clases capitales: 1.ª aquella en que el

poeta expresa sus propios sentimientos, 2.ª aquella en que refiere hechos ajenos, y 3.ª aquella en que desaparece y presenta en lugar suyo los personajes ideales que le deben el ser.

II.

RELACIONES MUTUAS DE LAS BELLAS ARTES.

P. ¿Reconocen las bellas artes alguna relación mutua?

R. Sí señor, lo que no debe extrañarse atendido que su objeto es el mismo: todas procuran comunicar el sentimiento de lo bello, y tienden todas á perfeccionar la actividad moral del hombre.

Los afectos de ternura, esperanza, terror, embeleso, melancolía, etc., son en todas ellas idénticos, si bien expresados de diferentes maneras. Pocos son los hombres que han nacido para el cultivo de una de las bellas artes que no perciba un deleite casi igual en las impresiones de sus gemelas y no se sienta por medio de las de estas singularmente dispuesto al ejercicio de la suya. Tampoco son muy comunes las épocas en que una llegue á eminente grado de perfección, sin que de cerca le sigan las demás, ó en que la corrupción de esta ó aquella no lleve tras sí el abandono ó corrupción de los distintos modos de expresar lo bello.

P. ¿Hay algunas leyes generales que convengan y obliguen á todas las bellas artes?

R. Las de unidad en el pensamiento ó en la impresión; sobriedad de medios ó sencillez; proporción, orden y variedad entre las diferentes partes; cualidades que, bien que no dejen de sufrir algunas modificaciones derivadas del género á que la obra pertenece y aun del gusto dominante, son inherentes á la belleza, sin que

tampoco constituyan su esencia, la cual consiste en un *espíritu de vida* que sólo el genio puede dar.

P. ¿Cuando dos bellas artes se reunen, resultar debe un efecto doblemente poderoso?

R. Así sucede en efecto cuando un arte *recuerda* á otro espontánea y como casualmente, v. gr. si un cuadro presenta un hecho interesante de la historia de la poesía, ó si una composición musical contiene una tonada popular, cuya memoria es inseparable de las ideas expresadas en la letra para la cual se compuso. Conocidos son los efectos de la combinación de la poesía con la arquitectura ó la pintura en el espectáculo escénico, y no hay dudar que aquellos subirán de punto si interrumpen la declamación una música lejana ó un coro naturalmente intercalado. También á las impresiones producidas por la naturaleza dan gran realce las de las bellas artes, como acaece, por ejemplo, si en extensa y placentera llanura se esparce vagamente el eco de una sencilla balada, ó si en el fondo de un paisaje corta el cielo vaporoso el agudo campanario de antigua iglesia rural.

P. ¿Será pues acertada la confusión y mezcla recíproca de las artes y de la naturaleza?

R. De ninguna manera; aun la mayor parte de las mágicas impresiones de que acabamos de dar una ligera idea, reciben mayor precio de su misma sobriedad y escasez. Débese especialmente tener en poco el remedo ó falsa imitación: remedará, por ejemplo, á la naturaleza el músico que más que melodías capaces de hacer derramar lágrimas, busque sonidos semejantes á los de los sollozos; y remedará á su vez á la poesía el que por medio de simples notas sin el auxilio de versos cantados, se propusiere expresar las varias é inconstantes determinaciones que produce en el hombre la penosa lucha de dos contrarios afectos, tan detenida y circunstanciadamente como es fácil hacerlo á la palabra escrita. Tales imitaciones, con las cuales se desvía á los medios de cada arte de sus propias leyes y natural curso y que al-

gunos toman por el colmo de la filosofía artística, no son más que esfuerzos de la sutileza y juegos del artificio.

P. ¿No hay que señalar alguna excepción al principio que antecede?

R. Una relativa á la poesía y derivada de la naturaleza de su medio, es decir, de las palabras. Por herir estas el mismo sentido al que se dirige la música, pueden bajo algún aspecto obrar como sonidos musicales, y como su significación se extiende no sólo á los afectos morales y á las operaciones del entendimiento, sino también á los objetos visibles, pueden pintar para la imaginación, así como la pintura *describe* para los ojos.

P. ¿La poesía pues, cuyo medio, á más de la significación que es su carácter especial, puede obrar como sonido y casi como objeto visible, será de mucho superior á las bellas artes sus hermanas?

R. Nada debe inducirnos á dar una necia preferencia á ninguna de las bellas artes, todas perfectibles hasta el infinito, y que no hacen más que tender, sin alcanzarlo, á un tipo ideal de belleza. Por otra parte no sería difícil enumerar las ventajas peculiares de cada una de ellas: la música, v. gr. es la que más fácilmente cautiva el alma y la que mejor expresa ó hace adivinar un no sé qué vago é indefinible, un embeleso celestial sin forma y sin objeto que es la sensación artística por excelencia.

P. ¿De qué modo obrarán las palabras como sonidos?

R. Dejando aparte la versificación que satisface y halaga el oído por leyes iguales á las de la música y que no es otra cosa que el esqueleto ó armazón de la melodía, pueden las palabras expresar y secundar los movimientos del corazón ó los efectos de la naturaleza por medio de la disposición de los acentos y aun con los elementos de sus sílabas. Lo que (1) deberá nacer de la inspiración, y por decirlo así, de la abundancia y raudal de la locución, que no (2) de un plan trazado de antemano, de un artificial y penoso rebusco de sílabas acen-

tuadas y sin acento, de consonantes y vocales ásperas ó dulces, como se suele hacer para conseguir lo que se llama *armonía imitativa.*

Ejemplos:

(1) Y entre las nubes mueve
Su carro Dios ligero y reluciente;
Horrible son conmueve,
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humíllase la gente.
(*León.*)

(2) Pugnaba por *r*omper con fé*rr*ea lanza
Cuádruples muros de acerado hie*rr*o.
. . . . *R*ompe, destroza
Cuanto *r*esiste á su mo*r*tal encuentro
Hasta a*rr*ancar de la española ga*rr*a
Los ence*rr*ados moros etc.
(*Cienfuegos.*)

P. ¿Dónde obran las palabras de un modo semejante á la pintura?

R. En las imágenes y descripciones.

P. ¿Qué es imagen?

R. La representación de un objeto visible, es decir un pensamiento poético, que puede trasladarse inmediatamente al lienzo del pintor.

Ejemplos:

Si soy del vano dedo señalado
(*León.*)

Cubre la gente el suelo;
Debajo de las velas desparece
La mar; etc.
(*Idem.*)

. . . . Cuando oprima
Nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:
Blanda te sea, al derramarla encima.
(*Rioja.*)

P. ¿De qué medio han usado los poetas para aumentar el número de imágenes?

R. De la personificación, esto es, de la atribución de existencia humana á ideas abstractas; la cual en la mayor parte de casos, como en el siguiente ejemplo, deberá ser presentada con la mayor rapidez y sólo considerarse como un modo expresivo y atrevido de decir, pues sería ridículo atribuir una serie de actos y pasiones á lo que sabemos no existir realmente y ser sólo una abstracción de nuestra inteligencia.

La codicia en los brazos de la suerte
Se arroja al mar; la ira á las espadas,
Y la ambición se ríe de la muerte.
(*Rioja.*)

P. ¿La mitología ó religión de los antiguos no es un medio muy obvio y socorrido para multiplicar las imágenes y descripciones?

R. Las creencias paganas, que incesantemente se dirigían á la imaginación, á la cual debían la existencia, eran sumamente poéticas para los pueblos que las acogieron, tanto más que se hallaban enlazadas y confundidas con sus costumbres, historia y tradiciones. Mas los que las trasladaron á la poesía moderna, con la cual no se avienen en la mayoría de casos, no se penetraron generalmente de su espíritu y las convirtieron en un medio de locución amanerado y empalagoso.

Muy común en efecto fué entre los poetas el salpicar sus composiciones de los nombres de Marte, Baco, Cupido, etc., que en resolución nada más ni menos que guerra, vino, amor significaban, apartándose sin ventaja alguna del lenguaje ordinario y natural. Mas los que poco ó mucho bebieron el espíritu de la antigüedad, no incurrieron en tal despropósito, y aun cuando introduzcan inoportunamente las fábulas griegas, ofrecen con ellas á la fantasía una imagen distinta y poética. Fray Luis de León, en su oda á Santiago, supone poblados de millares de Nereidas, cosa inconveniente al asunto, ridícu-

la y absurda, los mares que cruzó el cuerpo del Apóstol al dirigirse á España; en una composición mitológica, empero, estaría muy bien el risueño y gracioso cuadro que de aquellas ninfas marítimas nos presenta:

Por los tendidos mares
La rica navecilla va cortando;
Nereidas á millares
Del agua el pecho alzando,
Turbadas entre sí la van mirando.
Ya dellas hubo una
Que con las manos de la nave asida,
La aguija con la una,
Y la otra tendida
A las demás que lleguen las convida.

Además de lo dicho, se ha reconocido que los mitos paganos que, como esencialmente sensibles, parecen á primera vista ser sobremanera adecuados á la descripción, dañaron las más veces á la de los mismos griegos y romanos que no acertaron á pintar la naturaleza en su bella desnudez, no viéndola sino á través de sus bandas de Dioses, Nayades y Genios.

P. ¿Cómo definiría V. la descripción?

R. Una serie continuada de imágenes: definición que no debe tomarse con excesivo rigor, pues pocas son las buenas descripciones en que no entren para algo los sentimientos; en los paisajes risueños nos agrada ver estampada la huella del hombre, en los inmensos desiertos oir la voz del Criador.

P. ¿Qué caracteres distinguen á los malos y buenos descriptores modernos?

R. Es este uno de los puntos en que más se ha desacertado; careciendo muchos escritores del don de hacer amar los objetos naturales por la misma razón de ser naturales, no se cansaron en prodigar al río, al prado, á la aurora, á la selva los atributos de verde, claro, blanca, espesa, cien y cien veces repetidos. No se oyó desde entonces el canto de la cigarra, del chorlito, de la cogujada, sino el de ciertas aves siempre las mismas,

siempre enamoradas, todas de azucarado apellido, sin cesar volando de rama en rama. En una palabra, cuanto supiese á naturaleza les pareció ofender ó á la dignidad de su locución poética ó á su lánguido *bello ideal*. Los que saben describir, orillan toda expresión general ó insignificante, trasladan la impresión que de la naturaleza realmente reciben ó recuerdan haber recibido, le dan un colorido de vida y de verdad y nos la presentan por medio de pocas y características pinceladas con los rasgos, por decirlo así, dominantes de su fisonomía.

Para dar con mil muestras de la primera clase, no hay más que hojear la mayor parte de églogas que de cuatro siglos acá se han escrito: de ejemplos de la segunda no podemos resistirnos á presentar un buen número, que felizmente, como suelen las buenas descripciones, no son de mucha extensión.

¿Por ventura darás fortaleza al caballo ó rodearás de relincho su cuello?

¿Por ventura le harás saltar como las langostas? La majestad de sus narices causa terror.

Escarba la tierra con su pezuña, encabrítase con brío; corre al encuentro á los armados.

Desprecia el miedo y no cede á la espada.

Sobre él sonará la aljaba, vibrará la lanza y el escudo.

Con hervor y relincho muerde la tierra y no aprecia el son de la trompeta.

Luego que oye el sonido de la bocina, dice: ha, huele de lejos la batalla, la exhortación de los capitanes, la algazara del ejército.

(*Libro de Job.*)

De su yelmo y escudo reverbera
Un resplandor continuo, semejante
A la inflamada estrella del Otoño
Al salir de las ondas del Occéano.
(*Homero.*)

En forma de alba y esplendente Rosa
Me apareció la celestial armada
Que Cristo con su sangre hizo su esposa.

De abejas semejante á una bandada
Que ya viene á posar sobre las flores,
Ya torna á fabricar la miel preciada;
La tropa angelical que los loores
Canta, al vuelo, de Aquel que la enamora,
La Bondad que la dió vida y honores,
O bajaba á la Flor que se decora
Con hoja tanta, ó á la mansión se iba
Donde su amor eternamente mora.
Era toda su faz de llama viva,
De oro sus alas, la color corpórea
De tal blancura que á la nieve esquiva.
(*Dante.*)

Los animales y la tierra y el aire y todos los elementos á la venida del sol se alegran y como para recebirle se hermosean y mejoran y ponen en público cada uno sus bienes... Los hombres concertados y cuerdos aun por sólo el gusto no han de perder esta fiesta que toda la naturaleza hace á el sol por las mañanas. Porque no es gusto de un solo sentido, sino general contentamiento de todos; porque la vista se deleita con el nacer de la luz y con la figura del aire y con el variar de las nubes: á los oídos las aves hacen general armonía; para oler el olor que en aquella sazón el campo y las hierbas despiden de sí, es olor suavísimo; pues el frescor del aire de entonces tiempla con grande deleite el humor calentado por el sueño, y cría salud y lava las tristezas del corazón, y no sé en qué manera le dispone á pensamientos divinos, antes que se ahogue en los negocios del día.

(*León.*)

Dió lugar la aurora al sol, que con un rostro mayor que el de una rodela por el más bajo horizonte poco á poco se iba levantando. Tendieron D. Quijote y Sancho la vista por todas partes, vieron el mar hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en la Mancha habían visto. Vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías que cerca y lejos poblaban el aire de belicosos acentos: comenzaron á moverse y á hacer un ruido

de escaramuza por las sosegadas aguas, correspondiéndoles casi al mismo tiempo los infinitos caballeros que de la ciudad (*Barcelona*) sobre hermosos caballos y con vistosas libreas salían. Los soldados de las galeras disparaban infinita artillería; á quien respondían los que estaban en las murallas y fuertes de la ciudad; y la artillería gruesa con espantoso estruendo rompía los vientos, á quien respondían los cañones de crujía de las galeras. El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, sólo tal vez turbio del humo de la artillería, parece que iban infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes.

(*Cervantes.*)

La sed el Ciervo, al declinar la tarde,
En el arroyo de Monán saciara,
Donde de la lumbrera de la noche
Los resplandores pálidos resbalan;
Y en Glenartney le fué nocturno asilo
La selva de avellanos solitaria.
Mas apenas el Sol, cual fanal de oro,
De Benvoirlich la cima coronaba,
Prolongados ladridos resonaron
Por la senda de rocas erizadá,
Y lejano rumor de los trotones
Y el ronco son de caracol de caza.

Cual dormido caudillo que recuerda
Un centinela con la voz de alarma,
El ligero monarca de los bosques
Abandona su lecho de hojarasca.
No se alejó sin que de entrambos flancos
Sacudiera el rocío, y meneara,
Cual la cimera capitán altivo,
Su corona de cuernos enramada.
Contempla el hondo valle, una respuesta
De la brisa á los hálitos demanda;
Y en cuanto entre las nieblas apercibe
Los sabuesos que guían á la jáuria,
Traspasa el soto, en el espacio inmenso
Con decidida libertad se lanza,
Y de Uam-Var los páramos lejanos
Buscando va su voladora planta.

(*Walter-Scot.*)

En las montañas de Caledonia el último Bardo cuya voz ha sonado en aquellos desiertos, me cantó los poemas de que se sirvió un héroe para consolar su vejez. Nos hallábamos sentados sobre cuatro piedras carcomidas por el musgo, á nuestros pies corría un torrente, pacía á cierta distancia un corzo entre los escombros de un castillo y el viento marino silbaba sobre los matorrales de Cona. Actualmente la religión cristiana, hija también de las altas montañas, ha clavado la cruz en la cima de los monumentos de los héroes de Morven y ha pulsado el arpa de David á orillas del mismo torrente donde gimió la de Osián. Tan pacífica como belicosas eran las divinidades de Selma, guía los ganados donde Fingal daba combates y ha poblado de ángeles de paz las mismas nubes que habitaban homicidas fantasmas.

La antigua y risueña Italia me ofreció sus innumerables obras maestras. ¡Con qué sagrado y poético horror cruzaba yo aquellos vastos edificios que el arte consagra á la religión! ¡Qué laberinto de columnas! ¡Qué serie de arcos y bóvedas! ¡Cuán bellos son los rumores que se oyen en derredor de las cúpulas, semejantes á los de las olas en el Océano, á los murmullos del viento en el bosque, á la voz de Dios en su templo! El arquitecto construye, por decirlo así, las ideas del poeta y les da formas accesibles á los sentidos.

(*Chateaubriand.*)

III.

ELOCUCIÓN POÉTICA.

P. ¿Cuáles son las diferencias entre la dicción poética y la prosaica en el idioma castellano?

R. Las más notables de estas diferencias ó libertades poéticas pueden reducirse á las cinco clases siguientes:

I. Alteración de alguna palabra, ya (1) añadiendo una letra al fin (casi siempre es la *e*), ya (2) suprimiendo alguna al principio, (3) medio ó (4) fin.

Ejemplos:

(1) En su mano un gavilan*e*.
(*Roman. del Cid.*)

Mira al halcón veloc*e* y atrevido.
(*Herrera.*)

Cuando te falte en ella el pec*e* raro.
(*Rioja.*)

(2) O entonces el amor de *hora* (ahora).
(*León.*)

Cuando la *ruga* (arruga) enojosa.
(*Idem.*)

(3) Que vió *desparecer* (desaparecer) la blanca aurora.
(*Herrera.*)

A sublimes *espirtus* (espíritus) noble aliento.
(*Idem.*)

(4) El verde *sauz* (sauce) de Flerida es querido.
(*Garcilaso.*)

Así se usa frecuentemente (3) *indino* por *indigno*, *afeto* por *afecto* etc., y (4) *do* por *donde*, *apena* por *apenas*, *mientra* por *mientras*, etc.

II. Infracción de los preceptos de sintaxis, (1) suprimiendo ó (2) alterando el artículo, ó bien (3) separándose algún tanto del régimen usual de los verbos, ó (4) lo que es sumamente raro, faltando al régimen ó concordancia de los nombres.

Ejemplos:

(1) Así rota la vela, abierto el lado
(un) Pobre bajel á naufragar camina.
(*Jovellanos.*)

Despeña airado en (el) Etna cavernoso.
(*Herrera.*)

(2) Traspasa de los montes *el* (la) altura.
(*Garcilaso.*)

Traspasa *el* (la) alta sierra.
(*León.*)

Y *el* (la) alegría escondida.
(*Balbuena.*)

(3) Y no cansados
En (con) tu muerte, tu honor todo afearon.
(*Herrera.*)

El alma que *á* (para) tu altura
Nació.... (*León.*)

Y *en* (con) píos é inocentes ejercicios
Santificas tu ocio
(*Jovellanos.*)

Una en medio (de) las aguas.
(*Meléndez.*)

Y sus mármoles abre *á* (para) recibirme.
(*Moratín.*)

Ese tu Salvador *que* (por quien) suspiramos.
(*Carvajal.*)

(4) *Desnuda el pecho* (con el pecho desnudo) anda ella.
(*Góngora.*)

Orilla el mar (á las orillas del mar) arrastrado.
(*Gil Polo.*)

III. Arcaísmos ó (1) palabras y (2) modos anticuados (a).

Ejemplos:

(1) De la inmortal corona que le *atiende* (aguarda).
(*Jovellanos.*)

(2) ¿Contaros lo he? ¿Qué numen me arrebata?
(*Idem.*)

(a) Lástima es que hubiesen casi desaparecido del lenguaje poético tantas voces bellas y expresivas como lucen en los escritos del siglo décimosexto, tales como relazar, abastar, desamorado, encruelecerse, enseñorearse, anhélito, graveza, conhortar, descaído, braveza, porfioso, retejer, riente, esplender, enseña (por estandarte), restribar, escombrar, repastar, rebramar, concento, reluchar, cuidoso, devanear, boscaje, sombroso, rimbombe, retumbo, dejativo, pensoso, espejarse, hazañoso, colorar, desambrido. (Martínez de la Rosa. Poét. Notas al canto II.)

IV. Latinismos, ya (1) tomando voces del idioma romano, ya (2) imitando su régimen, ó (3) principalmente adoptando su hipérbaton ó colocación inversa, que es una de las principales diferencias entre el lenguaje poético y prosaico castellano y sirve para marcar la importancia y graduación de las ideas.

Ejemplos:

(1) En sus techos las *áncoras* (anclas) aferra.
(*Francisco de la Torre.*)

(2) No *te* (que tú) fueron mejores
(*Carvajal.*)

(3) Doliente cierva que el herido lado
2 3 4 5 6 1
De ponzoñosa y cruda hierba lleno.
(*Francisco de la Torre.*)

12 13 14
A tí, decía, escudo,
15 16 19 20 17 18
A tí del cielo esfuerzo generoso,
10 11 8 9
Poner temor no pudo
1 2 3
El escuadrón sañoso
5 6 7 4
Con sierpes enroscadas espantoso.
(*Herrera.*)

V. (1) Formación de nuevas palabras, (2) acepción de alguna en un sentido no común, (3) supresión de alguna ó elipsis.

Ejemplos:

(1) Y las aves *alígeras* del cielo
(*Ercilla.*)

El *flamígero* rayo se desata.
(*Herrera.*)

¿Sin él qué es la beldad? Flor *inodora.*
(*Jovellanos.*)

(2) *Repara* (para) el carro instable á mi gemido.
(*Herrera.*)

Con *yerto* (erguido) cuello y corazón ufano.
(*Idem.*)

Por tu fuerte mano
Tentado habiendo *reducir* (volver á llevar) en vano
La libertad al Orbe.
(*Idem.*)

A *velar* (cubrir) tus encantos vencedores
Bajen en crespas ondas tus cabellos.
(*Jovellanos.*)

(3) ¿Dó (está) el corazón seguro y la osadía?
(*Herrera.*)

No (se oyeron) más trinos de amor.
(*Moratín.*)

P. ¿Qué debe advertirse con respecto á las licencias poéticas?

R. Que usadas con discreción y parsimonia, son no tan sólo un recurso del versificador, sino que en ocasiones pueden dar cierta gala y sabor peregrino al lenguaje poético; pero muy raramente es lícito en esta materia desviarse del uso general, ni aun basta para adoptar esta ó esotra licencia que se valga de ella una sola vez un autor acreditado, como puede verse en las siguientes muestras que los críticos condenan con harta justicia.

I (3) Envidia de las *Naydes* (Nayades) y cuidado.
(*Garcilaso.*)

(4) Y del mal que muriendo *estó* (estoy) engendrarse.
(*Idem.*)

Y en el seno *pon* (pone) sus flores.
(*Meléndez.*)

II (3) Suspendido *á* (de) los hombros el vacante
Hondo mimbre. (*Cienfuegos.*)

Bebamos alegres
Brindando *en* (con) sed beoda.
(*Iglesias.*)

En un feudo de aromas
Le pagáis *de* (sobra el de) sus fuegos.
(*Meléndez.*)

III (2) De que Silvia me amó venid, *decirme* (decidme).
(*Arriaza.*)

IV (1) De *flebiles* (llorosas) *ancilas* (criadas) repetidas.
(*Villamediana.*)

(3) ¿Viste, Filis, herida[2]
Cierva[1] de[3] la[4] saeta[5]...?
(*Francisco de la Torre.*)

¿Pues cómo de[2] Calipso[3] gozó[1] Dea[4]?
(*Villegas.*)

Como muestras de hipérbaton ó transposición reprensible, ó cuando menos sumamente atrevida, pueden añadirse las siguientes de Moratín, en particular la primera.

Por[2] entre[3] grutas[4] repite[1] cóncavas[5].
Los[1] que[4] el[5] furor[6] de[7] sus[8] voraces[9] monstruos[10]
No[11] devoró[12], cadáveres[2] desnudos[3]. (a)

P. ¿En qué consiste el prosaísmo?

R. (1) En modos de decir inanimados y faltos de rapidez, en la enumeración de circunstancias sin interés ni belleza, como también (2) en lo que descubre artificio gramatical, lógico ú oratorio.

(a) La diéresis ó disolución de diptongo y la dislocación de acento, como licencias esencialmente prosódicas, se mencionarán en el arte métrica. La sinalefa que algunos cuentan como libertad poética, está tan lejos de merecer este nombre que es una regla necesaria y obligatoria, de modo que existe verdadera licencia en los pocos casos en que deja de cometerse.

Ejemplos:

(1) El dia diez y siete del corriente,
A cosa de las nueve ó nueve y media
De la mañana, se juntaron todos
Los señores que estaban convidados etc.
(*Versos burlescos de Moratín.*)

(2) Esto ya por razón no va fundado
Ni le dan parte dello á mi juicio,
Que este discurso todo es ya perdido;
Mas es en tanto daño del sentido
Este dolor y este perjuicio,
Que todo lo sensible atormentado
Del bien, si alguno tuvo, ya olvidado
Está de todo punto y sólo siente
La furia y el rigor del mal presente.
(*Garcilaso.*)

P. ¿Cuáles son los extremos que debe conciliar el estilo poético?

R. La sencillez y la nobleza.

P. ¿De qué nace la verdadera sencillez?

R. De la sinceridad de estilo, es decir del empeño del escritor en no darle más aparato que el que absolutamente requiere la expresión de su pensamiento.

P. ¿Se evitará pues el ornato?

R. Se usará á lo menos con extrema sobriedad el ornato que nada añade al pensamiento y que tan sólo dice relación al lenguaje. Mas es de advertir que no son pocos los casos en que los llamados tropos y figuras no son meramente un modo de decir, sino más bien una nueva idea.

P. ¿Qué se entiende por epíteto?

R. Aquellos adjetivos que se emplean no precisamente para calificar el sustantivo, sino para presentarlo con más viveza á la imaginación. Así cuando decimos *frío* mármol, es un *epíteto* el frío, á diferencia de *hombre bueno*, *negro* ó *alto*, donde estos últimos nombres son verdaderos adjetivos y no epítetos. — Estos

cuando no se prodigan, cuando no son vagos ni comunes, ni lo que se suele llamar *ripio* (esto es un recurso del versificador para cumplir con la ley del metro), tales como *fría* aplicada á *nieve*, triste á *invierno*, *blanco* á *mármol*, etc., sino que al contrario (1) son propios, nuevos y significativos, constituyen otros de los principales esmaltes del estilo poético ó para hablar con más exactitud, son un medio apto para expresar pensamientos, y aun (2) se les atribuye la facultad de ennoblecer el sustantivo menos poético que acompañan.

(1) . . . . Su *bifronte* cima
Cubre el Vesubio en humo *denso* y llamas,
Turba el Averno sus *calladas* ondas etc.
(*Moratín.*)

Llamar á la cima del Vesubio *bifronte* es pintar su configuración, recordarlo á quien lo haya visto, y dar de él una idea á los que jamás hayan visitado la bahía de Nápoles; si á *bifronte* se sustituyese *elevada*, nada se diría de la cima del volcán que no pudiese igualmente aplicarse á mil otras cimas y á mil objetos de distinta naturaleza.

(1) Este *despedazado* anfiteatro
Impío honor de los Dioses, cuya afrenta
(2) Publica el *amarillo jaramago.*
(*Rioja.*)

P. ¿La claridad será sin duda uno de los principales distintivos de la sencillez?

R. La claridad es un dote que rara vez falta á los escritos de los siglos verdaderamente poéticos é inspirados y como tales dominados de algún afecto poderoso y ansiosos de imprimir el sello de este, visible y evidente, á las mínimas partes de sus obras; y aun puede asegurarse que, en igualdad de circunstancias, aquella composición será mayormente concebida en el centro del corazón del poeta y se referirá á sentimientos más naturales y profundamente ingénitos en el hombre, que más se preste á la inteligencia de gran número de personas de

clase y educación distinta, que más universal efecto produzca. Pero cualidad tan preciosa y apetecible no debe confundirse con la verbosidad y amor de la glosa ó paráfrasis, defecto capital en la mayor parte de los que han poetizado en los modernos idiomas, con las mil y mil vueltas dadas á un mismo concepto, con la malhadada abundancia é infeliz ingenio en decir muchas cosas y en no olvidar faz ni consecuencia alguna del asunto y del pensamiento, excepto los rasgos fuertes, enérgicos y precisos, únicos que bastan á expresar los sentimientos del corazón y á trasladarlos en el del que lee ó escucha. Por otra parte la claridad, según el dicho de una célebre escritora, es una *cualidad relativa que depende del lector y del asunto.* La claridad proviene no pocas veces de lo común y trillado de los pensamientos; de lo nuevo y profundo de los mismos, puede nacer una oscuridad también relativa, sin que esta sea jamás por sí sola un mérito, antes un defecto y no pequeño cuando lo cause la poca soltura ó exactitud del giro gramatical. Y aquí es de notar con cuánto rigor deben por lo general proscribirse los *neologismos*, sobre todo en el idioma español, riquísimo, fecundo y sobremanera adecuado para expresar todo género de ideas.

P. ¿Se opondrá á la nobleza del estilo poético cuanto conserve algún resquemo popular?

R. Así sucede con (1) las frases vulgares ó las que usa la multitud por descuido ó incorrección; mas no deben desdeñarse (2) las que por razón del mismo sabor popular que dejan percibir, no son sino más ingenuas y significativas.

Ejemplos:

(1) Yace aquí
Quien fué su divisa (Aquel de quien fué la divisa)
Vencer ó morir.
(*Arriaza.*)

(2) Duélete de sus hijos y su esposa
Años ausente, poca edad y hermosa.
(*Lope de Vega.*)

De noble madre nací
En la corte de Moscovia,
Que *según fué desdichada*,
Debió de ser muy hermosa.
(*Calderón.*)

P. ¿Quedan que señalar algunos vicios de estilo que puedan dañar á la sencillez ó á la nobleza?

R. Los retruécanos ó juegos del vocablo, que sólo pueden tener lugar en estilo festivo y burlesco: las comparaciones, metáforas, alusiones y calificaciones tomadas de objetos realmente bajos ó repugnantes, no de los que una falsa delicadeza califica de tales; los vocablos puramente técnicos, etc.

P. ¿Cuáles son los autores que más han innovado en la dicción y el estilo de nuestra poesía?

R. Juan de Mena, Garcilaso, Herrera, Góngora, Moratín, etc.

Dominador despótico el primero de un idioma aun no fijado se arrogó el derecho de acortar y alargar las palabras (como los provenzales é italianos habían ya acostumbrado en tiempos anteriores á los suyos), y no tuvo reparo en admitir dicciones y frases del idioma latino ó de los modernos vulgares. Menos se atrevió Garcilaso, que como introductor de una métrica y de una poesía enteramente diversa de las de sus antecesores, tuvo ocasión y hasta cierto punto necesidad de revestirlas de nuevos modos y giros. Herrera á quien no cabía tanta libertad se empeñó en fabricar una elocución privativa de la poesía: inventó palabras, las compuso, sacó á plaza adjetivos ya olvidados; combinó nuevas frases y esquivó cuanto le pareció trivial y prosaico, con todo lo cual consiguió formarse un estilo noble, firme y preciso, pero más ocasionado á la pompa que á la verdadera poesía.

Vinieron luego los culteranos acaudillados por Góngora, y en lo que más atención les mereció, cual fué el estilo, se les ofreció ancho campo en que delirar á más y mejor, acumulando hipérboles exageradas, falsas flores, desatinadas metáforas, transposiciones violentas, frecuentes latinismos, cortes sentenciosos y equívocos y retruécanos. Los que antes de promediar el siglo pasado desterraron el mal gusto de los conceptis-

tas, no hicieron más en cuanto pudieron y supieron que dar nuevo curso á la elocución de nuestros antiguos clásicos; pero Moratín, hasta cierto punto Jovellanos, y mayormente el reciente y poco conocido autor de los *Preludios de mi lira*, no contentos con imitar á Horacio en los pensamientos y en la disposición, como León había hecho, adoptaron un idioma, que llamarse podría semi-latino, si bien majestuoso, raudo y poético, tal vez sobradamente sabio y estudiado, y que aunque enteramente propio y oportuno en el género que cultivaron, en los demás rayaría en afectado, especialmente hoy día cuando han vuelto á entrar en la jurisdicción poética varias frases y palabras reputadas antes por mal sonantes y prosaicas.

Si se hubiese de formar un lenguaje poético verdaderamente español, á nuestras crónicas y libros ascéticos, á nuestros romances y comedias debería acudirse, para basarlo sobre el antiguo idioma, no precisamente desenterrando voces enmohecidas y desusadas, sino enriqueciendo nuestra actual sintáxis con los exquisitos giros y modismos radicales de la de los siglos XV, XVI y XVII.

ARTE MÉTRICA.

I.

ESTRUCTURA DEL VERSO.

P. ¿Qué se entiende por metro?

R. La disposición musical de las palabras, que distingue el verso de la prosa.

Llamámos (a) números regulares á la versificación ó metro, y dijimos ser el distintivo general y exterior, pero no esencial de la poesía. Con efecto, el haber nacido ésta, por decirlo así, en el seno de la versificación y conservado necesariamente la misma forma mientras anduvo unida al canto, la magia de los metros, la libertad de dicción y estilo que producen, la fuerza proverbial que dan á la idea, inducen á creer que sólo merece el título de eminentemente poético lo que esté escrito en verso. Mas no cabe tampoco duda en que son el sentimiento, la intención y las ideas, y no esta ó aquella forma, los que constituyen la poesía, y sería vana cuestión de nombre disputar el de aquella á no pocas obras escritas en prosa en los últimos tiempos.

(a) Poet. gen. Art. 1.º

P. ¿Qué elementos constituyen el verso castellano?
R. El número de sílabas, la colocación de los acentos y la rima.

NÚMERO DE SÍLABAS.

P. ¿Cómo se cuenta el número de sílabas?
R. Por el de vocales.

Ejemplos:

1 2 3 4
Se-ñor mí-o.

1 2 3 4 5 6 7 8
Que del cer-co de Za-mo-ra.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Can-ta con voz su nom-bre pre-go-ne-ra.

Exceptúase I.° (1) cuando existe (a) diptongo ó triptongo ó (2) cuando se forma el primero de dos vocales que naturalmente se pronuncian separadas.

Ejemplos:

1 2 3 4
(1) *Quie*-ro mu-cho.

1 2 3 4 5 6 7 8
Al-to *Dios* de los cre-yen-tes.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Li-bre de tal pri-*sión* vo-lar al cie-lo.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
(2) Ha-*bía* ve-ni-do gra-to pla-cen-te-ro.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Li-bre de ser-vi-tud no *sea* nin-gu-no.

Esta licencia ó contracción que á ejemplo de los italianos usaban frecuentemente nuestros antiguos, exige poco menos que la dislocación de acento, es decir una pronunciación semejante á esta: habiá, no seá, ó bien nósea.

(a) La doctrina de los diptongos que hemos esquivado como puramente gramatical, se halla muy bien expuesta en el Manual de Gramática castellana de D. Juan Illas y Vidal.

La diéresis, al contrario, disuelve los diptongos en dos sílabas.

Ejemplo:

1 2 3 4 5 6 7
Con un man-so *ru*-ï-do.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Del Tor-mes cu-ya voz ar-mo-*ni*-*ö*-sa

II. Cuando debe cometerse sinalefa, esto es, cuando una palabra termina y la siguiente empieza en (1) vocal, (2) diptongo, ó (3) *h*. Cuando media una vocal entre dos dicciones de tal naturaleza, puede cometerse sinalefa (4) doble ó (5) sencilla, es decir, contar como una ó dos sílabas la final, la inicial, y la vocal intermedia, bien que lo segundo (5) es más común y conveniente.

Ejemplos:

1 2 3 4
(1) No *me es*-pan-to.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Que del o-*ro y* del ce-tro po-*ne ol*-vi-do.

1 2 3 4 5 6 7 8
(2) La cons-tan-*cia y* las fi-ne-zas.

1 2 3 4 5 6 7 8
De-cid *que oi*-go los cla-mo-res.

1 2 3 4 5 6 7 8
(3) O en-ton-ces el a-mor *de ho*-ra.

1 2 3 4 5 6 7 8
(4) Di-*je á un* vie-jo si-len-cio-so.

1 2 3 4 5 6 7 8
(5) Re-ci-*be ó al*-ma fe-li-ce.

No se comete sinalefa cuando (1) empieza con *hue* la segunda palabra y aun los antiguos solían no efectuarla (2) cuando mediaba *h*, letra que ellos aspiraban más que nosotros. Algunos, á ejemplo de los latinos, dejan de cometerla (3) en la primera sílaba del verso, otros (4) en la última acentuada, y aun se hallarían ejemplos de falta de sinalefa en (5) otros casos, que es entonces más bien que licencia falta de corrección.

Ejemplos:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
(1) Vie-ne *de hues*-tes u-na tur-ba fie ra.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
(2) Con *la her*-mo-sa Ca-va en la ri-be-ra.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
(3) *De o*-dio de es-pe-ran-zas de re-ce-lo.

1 2 3 4 5 6 7 8
(4) U-na in-cré-du-la d*e a*-ños.

1 2 3 4 5 6 7
(5) O-yo y*a y* las vo-ces.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Di-vi-di-*do en* dos res-plan-do-res.

Un oído ejercitado y ya diestro en percibir la cadencia particular de cada especie de verso, dictará con más acierto que multiplicadas reglas el conveniente uso de las contracciones, diéresis y del número de sinalefas, que sin embargo advertiremos que pocas veces pasan de dos en el verso castellano.

III. Cuando el verso termina con palabra aguda ó esdrújula, se debe contar una sílaba más (1) en el primer caso, y (2) menos en el segundo de las que realmente tiene.

Ejemplos:

1 2 3 4
(1) Soy a-troz.

1 2 3 4 5 6 7 8
De las que nie-gan el fué.

1 2 3 4
(2) E-res bár-ba-ro.

1 2 3 4 5 6 7 8
A los cier-vos ve-lo-cí-si-mos.

De suerte que, para medir un verso, se contarán todas las sílabas hasta la última acentuada inclusive y se añadirá una.

P. ¿De cuántas sílabas constan los versos castellanos?

R. Los hay de 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11 y 12 sílabas.

Ejemplos:

1 2 3 4
De 4. Se-ñor mí-o.

1 2 3 4 5
De 5. Plá-ci-do a-mi-go.

1 2 3 4 5 6
De 6. Ve-ní-a ri-sue-ña.

1 2 3 4 5 6 7
De 7. Con tan-tas sin-ra-zo-nes.

1 2 3 4 5 6 7 8
De 8. A-quel de bue-nos a-mi-go.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
De 10. Que me pi-des za-gal que te cuen-te.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
De 11. Li-bre de es-ta pri-sión vo-lar al cie-lo.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
De 12. A-quel que en la bar-ca pa-re-ce sen-ta-do.

COLOCACIÓN DE LOS ACENTOS.

P. ¿Cuál es el acento que se toma en cuenta en la versificación, el escrito ó el pronunciado?

R. El pronunciado ó prosódico: así la *a* de albo se considera tan acentuada como la de bárbara, aunque en la segunda se pinta el acento y no en la primera.

P. ¿De modo que en todas las dicciones caerá el acento en una ú otra sílaba?

R. Con efecto: sólo se exceptúan algunos monosílabos y unos pocos disílabos que, por carecer de significación propia, parece que se desprenden de su acento y se adhieren á las palabras de más valor. Tales son *el*, *a*, *de*, *su*, etc., y *como*, *sobre*, etc.: si decimos, por ejemplo, *de su dueño*, *el amigo*, *sobre todas*, suena á poca diferencia como si estuviese escrito, *desudueño*, *elamigo*, *sobretodas*.

P. ¿Son muchas las palabras en que sea lícito dislocar ó transformar el acento?

R. Muy pocas: *Océano*, *impío*, *viuda*, *descúido*, etc., pueden escribirse y pronunciarse en el verso, *Oceáno*, *ímpio*, *viúda*, *descuído*, etc.

P. ¿En qué sílabas deben caer los acentos?

R. En los versos de 4, 5, 6, 7 y 8 que se llaman de arte menor, no hay necesidad de colocar el acento en sílaba determinada; sin embargo en los de 4 cae mejor en la primera, y suena entonces como dos versos de 2 sílabas: en los de 5 en la misma; en los de 6 en la segunda y suena entonces como dos versos de 3 sílabas; en los de 7 en la segunda y cuarta, de modo que queden acentuados todos los pares. En los versos de 8, escritos para el canto, suena bien el acento en la tercera y vienen entonces á formar dos versos de 4; y no estarán mal en los demás casos los octosílabos de esta condición, con tal que se interpolen con otros de acentuación diferente. En los de 12, que no son más que dos de 6 sílabas, cae bien el acento en la segunda y octava.

Ejemplos:

De 4. *Cuán*tos | veo.
Sóy ac- | tiva.
De 5. *Plá*cido sueño.
*Dí*le que muero.
De 6. Pa*ré*ce | sentado.
Hor*rór* in- | fundía.
De 7. Pa*ré* | ce que | decía.
Ya pues | de *ra*- | ma en ra | ma.
De 8. Caba*llé*ro | sin caballo.
No di*rás* que | no te aviso.
De 12. A*quél* que en | la barca pa*ré*ce | sentado.
En *á*guas | crueles ya *más* que | no hondas (a).

(a) Conviene que los principiantes acostumbren su oido á la cadencia ó compás propio de cada verso, aunque sea preciso dislocar los acentos. Así para medir estos versos de 8 sílabas:

De noble madre nací
En la corte de Moscovia
Que según fué desdichada
Debió de ser muy hermosa,

podrá pronunciarse como primer ejercicio:

Dé noble ma | dre nací
En la corte | de Moscovia
Que según fué | desdichada
Debió de ser | muy hermosa.

Los versos de 10 sílabas requieren el acento en la tercera y sexta.

Ejemplos:

Que me *pí* | des *zagál* | que te cuente.
La hermos*ú* | ra y la *ga* | la que vanas.

Los de 11 sílabas lo exigen ó en la sexta ó en la cuarta y octava juntamente (A).

Ejemplos:

En la 6.ª El dulce lamen*tár* | de dos pastores.
En la 4.ª y 8.ª Serena el *cié-* | lo con su *rá-* | yo amado.

Además de estos acentos indispensables y obligatorios, en los endecasílabos de primera clase cae bien (1) en la tercera, ó (2) en la segunda y cuarta juntamente, (3) en la séptima si la sexta es final de dicción y la sigue una esdrújula; en los endecasílabos de segunda clase agrada el acento (4) colocado en la primera sílaba.

Ejemplos:

(1) Respi*rád*, | ó Te*bá* | nos, ya los Dioses.
(2) ¿Po*drán* | vi*vír* | de *sóm-* | bras y de engaños?
(3) Huye llena de am*ór* | *cándida* ninfa.
(4) *Plá*cido *bús-* | co el mater*nál* | regazo.

Endecasílabos hay que, si bien en apariencia debidamente acentuados, suenan mal por razones particulares.

Ejemplos:

(1) Tus claros ojos á quien los volviste.
Plácidamente, como respondía.
(2) Repuestos valles de mil bienes llenos.
Las maravillas de aquel arte canto.

El motivo de que á los primeros falte la debida cadencia se ha dado ya (a): si en el segundo el *como* conjunción pasase á ser el presente del verbo *comer*:

Plácidamente como, respondía,

(a) Véase la pregunta 2.ª de la colocación de los acentos.

adquiriría más importancia gramatical y sonaría bien el verso. En los dos últimos y especialmente en el cuarto, *bienes* y *arte* á pesar de que es perfecto su acento, se hallan tan inmediatos al del *mil* y al de *aquel* que pierden no poco su fuerza. Este verso:

O dulces prendas por mi mal halladas,

es perfecto mientras el *mi* sea adjetivo de *mal*, pero ofendería el oído luego que se considerase como ablativo de *yo* por exigir entonces pausa y énfasis en la pronunciación:

O dulces prendas por *mí* mal halladas.

No tan sólo la discreta colocación de los acentos sino también la de las pausas ortográficas contribuyen á la buena cadencia de los endecasílabos. En los de primera clase, caen bien el punto ó punto y coma entre (1) séptima y octava sílaba y sobre todo entre (2) sexta y séptima; en los de segunda clase están bien después de la (3) quinta, de la (4) octava ó de la (5) nona.

Ejemplos:

(1) ¿El mal dulce regazo? ¿ni llamado...?
(2) No más trinos de amor. Así agitaron.
(3) Clama venganza. Al gran rumor confusa.
(4) ¿Con aire sesgo y baladí? Pues ese.
(5) Llevar al fin mi atrevimiento. Solo.

Es preciso advertir que se excluyen de la versificación castellana los endecasílabos agudos, á no ser cuando la misma ley del metro los reclame.

Ejemplo de endecasílabo agudo:

Ya sois esclavos, la ambición gritó.

RIMA.

P. ¿Qué es rima?

R. La igualdad ó semejanza en la terminación de las palabras.

P. ¿Cuántas especies de rima conoce la versificación castellana?

R. Dos: rima perfecta ó consonancia, y rima imperfecta ó asonancia.

P. ¿Cuándo consuenan las palabras?

R. Cuando desde la última vocal acentuada inclusive son iguales todas las letras. Así consuenan entre sí ó son consonantes *aman*, cl*aman* é inf*aman;* am*or* y lo*or;* di*álogo* y an*álogo*.

P. ¿Cuándo asuenan dos palabras?

R. Cuando son iguales todas las vocales desde la última acentuada inclusive, v. gr. en am*o*r, atr*o*z y en c*a*m*a* y *a*lt*a*. En las palabras esdrújulas sólo se tienen en cuenta las vocales de la primera y última sílaba y en los diptongos la acentuada, si la hay, ó sino la que más suene. Así son asonantes b*á*rbara y s*á*tir*a;* far*a*ut*e* y don*a*ir*e*; br*e*v*a*, lengu*a* y com*e*di*a*.

P. ¿Cuándo consuenan ó asuenan dos versos?

R. Cuando (1) consuenan ó (2) asuenan las palabras con que terminan.

Ejemplos:

(1) Bien habrá visto el lect*or*...
Por mover el asad*or*.
(2) Bien habrás visto mi am*igo*...
Cuando esmaltaba el roc*ío*...

P. ¿Se permite alguna licencia respectiva á los consonantes?

R. Sólo la de considerar como una misma letra la *b* y la *v*, á la que en efecto dan igual sonido la mayor parte de españoles.

P. ¿Y con respecto á los asonantes?

R. La de contar como tales algunas terminaciones que en realidad no lo son; v. gr. d*ice* y F*ilis*, por cierta semejanza que entre las dos vocales últimas se cree percibir; pero no se contarán como asonantes d*ice* y F*elix*, palabras en que la diferencia de vocales recae en la sílaba principal ó acentuada.

P. ¿Queda algo que advertir relativamente á la rima?

R. Que no se consiente que se haga rimar una palabra consigo misma, á no ser que se tome en dos acepciones diversas; y que no son los consonantes que más favorecen á la versificación los que consisten en la repetición de las inflexiones en *aba*, *ía*, etc., de los verbos, en *ado*, *ante*, de los participios y especialmente en la terminación en *mente* de los adverbios.

II.

DE LOS METROS.

P. ¿Qué es lo que constituye las diferentes especies de metros?

R. El número de versos, el número de sílabas de cada uno de ellos y la disposición de las rimas si las hay.

P. ¿Cuáles son las principales especies?

R. Pareado, terceto, cuarteto, quintilla, octava, décima, etc.

P. ¿De qué se compone el pareado ó pareja?

R. De dos versos inmediatos que consuenan entre sí.

Ejemplos:

Señor mío..... A.
De ese brío.... A.

Aunque se vista de seda..................... A.
La mona, mona se queda..................... A.
La lengua lisonjera.......................... a.
Lo que condena la verdad sincera.............. A.
(*León.*)

A la ciencia de Hipócrates unida............... A.
Dilata los instantes de la vida................. A.
(*Moratín.*)

P. ¿En qué consiste el terceto?

R. En tres versos, generalmente de 11 sílabas, de los cuales el primero consuena con el tercero.

Ejemplo:

Fuéme la suerte en lo mejor avara............. A.
Sombras fueron de bien las que yo tuve........ B.
Oscuras sombras en la luz más clara........... A.
(*Herrera.*)

Cuando se suceden varios tercetos, se encadenan en esta forma: A. B. A—B. C. B—C. D. C... L. M. L.—M. N. M.—N. O. N. O. (a).

Ejemplo:

No es de roca engendrada alpestre y dura.... A.
Es blanda y cortesmente pïadosa............... B.
Y causa mi pasión mi desventura............... A.

En color de süave y pura rosa................ B.
Dulces ojos y angélica armonía................ C.
Y trato noble y gracia deleitosa............... B.

No reina crueldad: ni ser podría............ C.
Que en celestial belleza se hallase.............. D.
Deseo de la pena y muerte mía................. C.

. . . .

Amor, cuando el pesado cuerpo muerto...... L.
Mi espíritu dejare, á mi luz bella............. M.
Presenta mi peligro descubierto............... L.

Que una lágrima pueda sola de ella.......... M.
Renovarme la gloria de la vida................ N.
¡Dichoso si tal bien hallase en ella!........... M.

En tanto que mi suerte aborrecida........... N.
Me aqueja, cantaré desamparado.............. O.
Mi presente fortuna y la perdida.............. N.
De todas esperanzas apartado.................. O.
(*Herrera.*)

(a) Fácilmente se advertirá que cada una de estas letras indica un verso y que la repetición de una de ellas significa la correspondencia de los consonantes. Cuando en el mismo metro entran versos de diferentes números y sílabas, señalamos con mayúscula el de mayor número y el del menor con minúscula.

P. ¿En qué consiste el cuarteto?

R. En cuatro versos, generalmente de 8 ó de 11 sílabas, con los consonantes en esta forma: A. B. B. A. ó bien A. B. A. B. y entonces se le da también el nombre de *serventesio*. Cuando el cuarteto es de versos octosílabos llámase también cuartilla ó redondilla.

Ejemplos:

De libros un gran caudal.................... A.
Aquí un ético dejó,.......................... B.
No temáis comprarlos, no,.................. B.
Que no se les pegó el mal..................... A.
(*Iriarte.*)

Aquí yacen de Carlos los despojos:.......... A.
La parte principal volvióse al cielo:........... B.
Con ella fué el valor. Quedóle al suelo......... B.
Miedo en el corazón, llanto en los ojos........ A.
(*León.*)

Por la celeste venganza..................... A.
Quedé en mármol convertida:................ B.
Mas el arte tanto alcanza...................... A.
Que en el mármol me da vida................. B.
(*Martínez de la Rosa.*)

P. ¿Qué disposición se suele dar á los dos consonantes de los cinco versos octosílabos de la quintilla?

R. Las siguientes: A. B. A. A. B. y A. B. A. B. A.

Ejemplos:

Tu crítica majadera........................ A.
De los dramas que escribí,.................... B.
Pedancio, poco me altera;.................... A.
Más pesadumbre tuviera...................... A.
Si te gustaran á tí........................... B.
(*Leandro Fern. Moratín.*)

Y en adargas y colores...................... A.
En las cifras y libreas........................ B.
Mostraron los amadores....................... A.
Y en pendones y en preseas.................. B.
La dicha de sus amores....................... A.
(*Nicolás Fern. Moratín.*)

P. ¿Explíqueme V. las dos especies de octava?

R. I.ª Octava real, heroica, ó rima: ocho endecasílabos con dos consonantes en esta disposición: A. B. A. B. A. B. C. C.

Ejemplo:

Quedó elevado así, como se encanta......... A.
El que escuchó la voz de la sirena:............ B.
Helósele su voz en la garganta,............... A.
Como cercado de engañosa hiena:............ B.
No tanto á virgen temerosa espanta........... A.
Serpiente negra que pisó en la arena........... B.
Ni al yerto labrador en noche triste........... C.
Rayo veloz que de temor le embiste........... C.
(*Espinosa.*)

II.ª Octava de arte mayor ó copla de Juan de Mena: ocho versos de 12 sílabas en esta forma: A. B. B. A. A. C. C. A.

Ejemplo:

De frase extranjera el mal pegadizo.. . . . . . A.
Hoy á nuestro idioma gravemente aqueja;. . . . B.
Pero habrá quien piense que no habla castizo. . B.
Si por lo anticuado lo nuevo no deja. . . . . . . A.
Voy á entretenelle con una conseja. . . . . A.
Y porque le traya más contentamiento. . . . . . C.
En su mesmo estilo referirlo intento... . . . . . C.
Mezclando dos hablas, la nueva y la vieja. . . . A.
(*Iriarte.*)

P. ¿Cómo se disponen los cuatro consonantes de los diez octosílabos de la décima ó espinela?

R. Así: A. B. B. A. A. C. C. D. D. C.

Ejemplo:

¡Qué dolor! por un descuído. . . . . A.
Mizifuf y Zapirón.. . . . . B.
Se comieron un capón. . . . . B.
En un asador metido... . . . . A.
Después de haberlo comido. . . . . A.

Trataron en conferencia. . . . . C.
Si obrarían con prudencia. . . . . C.
En comerse el asador. . . . . D.
¿Lo comieron? No señor. . . . . D.
Era caso de conciencia. . . . . C.
(*Samaniego.*)

P. ¿Cuál es la más usada entre las coplas de pie quebrado, es decir aquellas en que se mezclan versos de 8 y 4 sílabas?

R. La siguiente: A. B. c, A. B. c.

Ejemplo:

Recuerde el alma dormida. . . . . A.
Avive el seso y dispierte. . . . . B.
Contemplando. c.
Cómo se pasa la vida. . . . . A.
Cómo se viene la muerte. . . . . B.
Tan callando. c.
(*Jorge Manrique.*)

P. ¿En qué consiste el soneto?

R. En catorce endecasílabos aconsonantados en esta forma: A. B. B. A.—A. B. B. A.—C. D. C.—D. C. D. ó bien A. B. B. A.—A. B. B. A.—C. D. E.—C. D. E.

Ejemplos:

Un soneto me manda hacer Violante. . . . . . A.
Que en mi vida me he visto en tal aprieto: . . . B.
Catorce versos dicen que es soneto: . . . . B.
Burla burlando van los tres delante. . . . . A.
Yo pensé que no hallara consonante. . . . . . A.
Y estoy á la mitad de otro cuarteto: . . . . B.
Mas si me veo en el primer terceto. . . . . B.
No hay cosa en los cuartetos que me espante. . A.
Por el primer terceto voy entrando. . . . . . . C.
Y aun parece que entré con pie derecho. . . . . D.
Pues fin con este verso le voy dando. . . . . . . C.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho. . . . D.
Que estoy los trece versos acabando: . . . . C.
Contad si son catorce, y está hecho. . . . . D.
(*Lope de Vega.*)

Agora con la aurora se levanta. . . . . A.
Mi luz, agora coge en rico ñudo. . . . . B.
El hermoso cabello, agora el crudo. . . . . . . B.
Pecho ciñe con oro, y la garganta. . . . . A.
Agora vuelta al cielo pura y santa. . . . . . . A.
Las manos y ojos bellos alza, y pudo.. . . . . . B.
Dolerse agora de mi mal agudo: . . . . B.
Agora incomparable tañe y canta.. . . . . A.
Ansí digo, y del dulce error llevado. . . . . . C.
Presente ante mis ojos la imagino. . . . . D.
Y lleno de humildad y amor la adoro.. . . . . . E.
Mas luego vuelve en sí el engañado.. . . . . . C.
Animo, y conociendo el desatino. . . . . D.
La rienda suelto largamente al lloro. . . . . . . E.
(*León.*)

P. ¿En qué consiste la silva?

R. En la mezcla de versos de 7 y 11 sílabas, aconsonantados al arbitrio del poeta.

Ejemplo:

Iba cogiendo flores.. . . . . a.
Y guardando en la falda. . . . . b.
Mi Ninfa para hacer una guirnalda;. . . . . . . B.
Mas primero las toca.. . . . . c.
A los rosados labios de su boca. . . . . C.
Y les da de su aliento los olores.. . . . . A.
Y estaba (por su bien) entre una rosa. . . . . . D.
Una abeja escondida.. . . . . e.
Su dulce amor hurtando;. . . . . f.
Y como en la hermosa.. . . . . d.
Flor de los labios se halló, atrevida. . . . . . . E.
La picó, sacó miel, fuése volando. . . . . F.

P. ¿En qué consisten las estrofas ó estancias líricas, y cuáles son las más usadas?

R. Consisten en una combinación adoptada por el poeta en los primeros versos y que sigue como pauta ó regla en lo restante de la composición. Las más usuales para la oda son las siguientes: (1) un serventesio de endecasílabos los impares y de versos de siete sílabas los pares: (2) una especie de quintilla de versos de 11 y 7

en esta disposición, a, B, a, b, B; (3) tres endecasílabos seguidos de uno de siete sin rima alguna; (4) tres versos de 11 sílabas con acento en la cuarta y octava, ó en la cuarta y sexta, si esta pertenece á una palabra esdrújula, seguidos de uno de cinco sílabas. Este verso se llama adónico y la estrofa sáfica: (5) en algunas odas se hace rimar el segundo verso con el hemistiquio ó medio verso, es decir con la cuarta y quinta sílaba del tercero. (6) Las estancias de las canciones constan de mayor número de versos que las de las odas y concluyen generalmente por un pareado.

Ejemplos:

(1) Alaba, ó alma, á Dios. Señor, tu alteza. A.
¿Qué lengua hay que la cuente?........ b.
Vestido estás de gloria y de grandeza.... A.
Y luz resplandeciente.................. b.
(*León.*)

(2) Quien de dos claros ojos.............. a.
Y de un cabello de oro se enamora..... B.
Compra con mil enojos.............. a.
Una menguada hora................ b.
Un gozo breve que sin fin se llora ..... B.
(*Idem.*)

(3) Mármoles y oro que su templo visten.. A.
Fúlgidos brillan, y á los corvos techos.. B.
Que el pincel abultó de formas bellas,.. C.
Sube el incienso en humo............ b.
(*Moratín.*)

(4) Dulce vecino de la verde selva,....... A.
Huésped eterno del abril florido,....... B.
Vital aliento de la madre Venus........ C.
Céfiro blando .... d.
(*Villegas.*)

(5) Y allí tus dogmas y crüentos ritos,.... A.
Y allí tus ritos y moral nefanda......... B.
Y allí tu infanda (... b) deleznable gloria C.
Serán sumidos.................... d.
(*Jovellanos.*)

(6) Tórtola solitaria, que llorando....... A.
Tu bien pasado y tu dolor presente,.... B.
Ensordeces la selva con gemidos........ C.
Cuyo ánimo doliente.................. b.
Se mitiga penando .... a.
Bienes asegurados y perdidos:......... C.
Si inclinas los oídos.................. c.
A las piadosas y dolientes quejas........ D.
De un espíritu amargo,................ e.
(Breve consuelo de un dolor tan largo.. E.
Con quien, amarga soledad, me aquejas) D.
Yo con tu compañía................... f.
Y acaso á tí te aliviará la mía.......... F.
(*Francisco de la Torre.*)

P. ¿Queda algo que advertir sobre el uso de los consonantes ó rima perfecta?

R. (1) En los versos compuestos para el canto que no suelen pasar de 10 sílabas, se procura generalmente que los versos en que termina el sentido y debe descansar la voz sean agudos. (2) Las varias estancias ó coplas de muchas letrillas repiten su verso ó versos finales, que forman lo que se llama estribillo.

Ejemplos:

(1) Virgen Madre, casta esposa, . A.
Sola tú la venturosa, ... A.
La escogida sola fuiste. . . . . B.
Que en tu seno recibiste . . . B.
El tesoro celestial.. . . . . . . D' agudo.
Sola tú con tierna planta.. . . E.
Oprimiste la garganta. . . . . E.
De la sierpe aborrecida:. . . . F.
Que en la humana frágil vida. F.
Esparció dolor mortal. . . . . D' agudo.
(*Moratín.*)

(2) ¿Ves aquel señor graduado, A.
Roja borla, guante blanco,. . B.
Que némine discrepante.. . . B.

Fué en Salamanca aprobado? A.
Pues con su borla, su grado, A.
Cátedra, renta y dinero, . . . C.
Es un grande majadero. . . . C.
¿Ves servido un señorón.. . D.
De pajes en real carroza, . . . E.
Que un rico título goza.. . . . E.
Porque acertó á ser barón? . . D.
Pues con su casa, blasón,. . . D.
Título, coche y cochero. . . . F.
Es un grande majadero. . . . F.
. . . .
. . . .
¿Ves al que esta satirilla.. . G.
Escribe con tal denuedo, . . . H.
Que no cede ni á Quevedo, .. H.
Ni á otro ninguno en Castilla? G.
Pues con su vena, letrilla, . . G.
Pluma, papel y tintero.. . . . L.
Es un grande majadero. . . . L.

(*Iglesias.*)

P. ¿No se impone á veces el poeta la obligación de que tal ó tal verso de sus estancias termine en dicción esdrújula?

R. Sí señor: v. gr. en los dos ejemplos siguientes.

(1) Desde que el cielo airado.. . A.
Llevó á Jerez su saña, ... B.
Y al suelo desplomado.. . . . . A.
Cayó el poder de España, . . . B.
Subiendo al trono gótico. . . . C esdruj.
La prole de Ismael; . . . . . . D' agudo.
Hasta que rotas fueron.. . . . . E.
Las últimas cadenas, ... F.
Y tremoladas vieron. . . . . . . E.
De Alhambra en las almenas. . F.
Los ya vencidos Árabes. . . . . G esdruj.
Las cruces de Isabel. . . . . . . D' agudo.

(*Moratín.*)

(2) ¿Pero yo que soy un fósforo, A esdruj.
Cómo ahora estoy tan lánguido? B idem.
¿Será que me torne estúpido. . C idem.
El exceso del placer? . . . . . . D' agudo.
¿O será que á mi alma indómita. E esdruj.
Sobrecoja un terror pánico, . . F idem.
Pensando en el yugo próximo, G idem.
Que todo pudiera ser? . . . . . D' agudo.

(*Bretón.*)

P. ¿Cómo se colocan los asonantes?

R. En los versos pares, dejando libres los intermedios. (1) Úsanse con toda especie de versos; (2) cuando estos son octosílabos adquiere la composición el nombre de Romance propiamente dicho; (3) cuando endecasílabos el de Romance heroico. (4) También se usa el asonante en estancias de tres versos de siete y uno de once y forma entonces lo que se llama *Endecha.*

Ejemplos:

(1) A una mona. . . . A.
Muy taimada. . . . . aa.
Dijo un día. . . . . . B.
Cierta urraca:. . . . aa.
Si vinieras. . . . . . C.
A mi estancia.. . . . aa.
Cuántas cosas.. . . . D.
Te enseñara, etc. . . aa.

(*Iriarte.*)

El que inocente. . A.
La vida pasa. . . . . aa.
No necesita.. . . . . B.
Morisca lanza, . . . aa.
Fusco, ni corvos.. . C.
Arcos, ni aljaba. . . aa.
Llena de flechas. . . D.
Envenenadas: etc. . aa.

(*Moratín.*)

Volad á los valles; . . . . A.
Veloces traed . . . . é.
La esencia más pura.. . . . . B.
Que sus flores den.. . . . . é.
Veréis, cefirillos,. . . . . C.
Con cuánto placer.. . . . . é.
Respira su aroma. . . . . D.
La flor del Zurguén. . . . . é.
(*Meléndez.*)

Ven ¡plácido Favonio! . . . . A.
Y agradable recrea. . . . . ea.
Con soplo regalado. . . . . B.
Mi lánguida cabeza. . . . . ea.
Ven ¡ó vital aliento.. . . . . C.
Del año, de la bella. . . . . ea.
Aurora anuncio, esposo.. . . . . D.
Del alma primavera! etc. . . . . ea.
(*Idem.*)

(2) Criábase el Albanés.. . . . . A.
En la corte de Amurates, ... ae.
No como prenda cautiva. . . . . B.
En rehenes de su padre,. . . . . ae.
Sino como se criara. . . . . C.
El mejor de los sultanes.. . . . . ae.
Del gran Señor regalado, ... D.
Querido de los Bajáes,. . . . . ae.
Gran capitán en las guerras, ... E.
Gran cortesano en las paces, ... ae.
De los soldados escudo, ... F.
Espejo de los galanes, etc.. . . . . ae.
(*Góngora.*)

Tal ventura desde entonces.. . . . . . A.
Me dejaron los planetas, ... ea.
Que puede servir de tinta, ... B.
Según ha sido de negra.. . . . . ea.
Porque es tan feliz mi suerte,. . . . . . C.
Que no hay cosa mala ó buena,. . . . . ea.
Que aunque la piense de tajo.. . . . . . D.
Al revés no me suceda. . . . . ea.
De estériles soy remedio. . . . . E.

Pues con mandarme su hacienda.. . . . ea.
Les dará el cielo mil hijos. . . . . F.
Por quitarme las herencias. . . . . ea.
(*Quevedo.*)

(3) Respirad, ó Tebanos, ya los Dioses,. A.
Nuestros humildes votos acogieron. . . eo.
Y el término se acerca á tantos males. . B.
Anuncio de la cólera del cielo. . . . . . eo.
Padres, hijos, esposos, ciudadanos. . . C.
Tranquilos respirad: sobrado tiempo. . eo.
Agolpados al borde de la tumba. . . . . D.
Temblasteis de la muerte al crudo aspecto. eo.
(*Martínez de la Rosa*)

(4) Aplaca, Rey augusto,. . . . . m.
Aplaca ya tus manes, ... ae.
Escucha de tus hijos. . . . . n.
Las tristes voces y sentidos ayes. . . . . AE.
(*Idem.*)

P. ¿Qué es verso libre ó suelto?

R. El que no está sujeto á consonante ni asonante. Dejando á parte dos de las combinaciones líricas que hemos mencionado y algunas otras de la misma clase, generalmente sólo se usan sin rima los versos endecasílabos, y aun en estos debe procurarse, que la precisión del lenguaje, la diferente colocación de los acentos, la variación de las pausas ortográficas y el encadenamiento de los versos etc., los diferencien de la prosa á que sin tales requisitos correrían riesgo de parecerse.

Ejemplo:

Yo ví del polvo levantarse audaces
A dominar y á perecer, tiranos:
Atropellarse efímeras las leyes,
Y llamarse virtudes los delitos.
Ví las fraternas armas nuestros muros
Bañar en sangre nuestra, combatirse
Vencido y vencedor, hijos de España,
Y el trono desplomándose, al vendido
Ímpetu popular. De las arenas

Que el mar sacude en la fenicia Gades
A las que el Tajo Lusitano envuelve
En oro y conchas, uno y otro imperio
Iras, desorden esparciendo y luto
Comunicarse el funeral estrago, etc.
(*Moratín.*)

P. ¿Se servirá V. indicarme el uso de los principales metros?

R. El pareado apenas sirve más que para inscripciones y sería intolerable en poemas de mucha extensión; el terceto, único que antiguamente se empleaba en epístolas, sátiras y elegías, ha cedido el lugar en muchas modernas al endecasílabo suelto; el cuarteto, la quintilla, las coplas etc., son propias de la poesía ligera nacional; en silva se suelen escribir las poesías pastorales que tienden á la meditación y los recitados de las cantatas; el octosílabo asonantado es cuasi sinónimo de romance ó poesía popular y ocupa buena parte de las antiguas comedias y la totalidad de algunas modernas; el romance heroico, en que posteriormente se escribieron las tragedias, es casi el único metro que no entró en los dramas del siglo de oro de nuestro teatro; en octavas reales se versifican los poemas y cantos épicos. Del soneto que es un género de poesía al mismo tiempo que de metro y de las estrofas de la canción y de la oda no hay que decir para qué sirven.

P. ¿En qué épocas se introdujo alguna novedad de consideración en la métrica española?

R. I. En el siglo XII se escribió el poema del Cid, donde largas series de versos desiguales van unidas con una rima sumamente informe.

II. A mediados del XIII aparecieron los alejandrinos, es decir, los de 14 sílabas rimados de cuatro en cuatro.

III. A mediados del XIV empiezan á usarse de 8 y de 12 y con menos frecuencia los de menor número de sílabas, que acabaron por desterrar á los alejandrinos.

IV. A principios del XVI Boscán y Garcilaso introdujeron el verso de 11 sílabas que de los provenzales

habían tomado los italianos, y las varias combinaciones que con él se formàn. Desaparecieron entonces los de 12 y aun los de arte menor fueron tenidos en menos hasta que á últimos del siglo volvieron á privar y á cobrar nuevo brío en romances y comedias.

En el siglo pasado apenas se imaginó otra innovación que la acertada de aplicar el asonante al endecasílabo.

V. Ultimamente se han probado nuevos metros, ya con acentuar el final de los endecasílabos en este ó aquel punto de la estancia, ya con mezclar de diversas maneras los de 11 y 7 sílabas, los de 6 y 4 ó quebrados. Los ensayos han sido sobrado numerosos para salir todos acertados.

Los siguientes son los más notables: de 7 *(a)* 8 ú 11 sílabas, A. B. B. C', *(b)* A. D. D. C'; de 8 y 4, A. B. B. A. C. C. d, e, e, d; de 11 y 7, A. B. B. c', A. D. D. c'; A. b', C. C. b'; A. A. b', c. c. b'; de 11 y 7 libres, a, b, C' d, e, F'; de 12 y 6 libres, A. B. C. d'.

P. Siempre ha sido el número de sílabas y la colocación de los acentos lo que ha constituído el verso?

R. No señor; entre los Griegos y Romanos lo constituía el número y la naturaleza de los pies, esto es, de grupos de sílabas, los cuales se distinguían entre sí por el número de las últimas y por el tiempo que se gastaba en pronunciar cada una de ellas (B).

Desde luego que empezó á perderse la verdadera prosodia de la lengua latina y de la cantidad de sus sílabas, esto es, la exactitud del tiempo doble ó sencillo que se gastaba en pronunciarlas, asoman unas leyes de versificación muy semejantes á las de los idiomas hijos del romano. La mayor parte de metros actuales pueden reducirse á los latinos pronunciados con prosodia moderna; el de 5 sílabas á su adónico, el de 7 á su anacreóntico, el endecasílabo á su jámbico y sáfico juntamente. El último empero tuvo al principio un carácter distinto del de los latinos y no enteramente igual al del que usa-

(a) Esta combinación debida á los italianos fué al parecer introducida por *Meléndez* en su traducción de *Metastasio*, *Merced á tus traiciones*, etc.

(b) Señalamos con (') los versos agudos.

mos hoy día; parece que su única ley entre Walones y Provenzales fué que terminase la cuarta con palabra acentuada, en que hacían grande hincapié, dejando el restante medio verso sin acentuación fija. (C) El octosílabo que algunos creen que hemos tomado de los árabes se halla también en la poesía latina, continúa en la latino-bárbara y es común á la antigua francesa y provenzal. Se aviene tan de grado á la naturaleza de nuestro idioma y á la colocación artificiosa y casual de nuestras palabras, que lo usamos no sólo como el único metro que se enseñorea bien de veras de los oídos españoles, sino también é indeliberadamente en la prosa escrita y en la conversación familiar.

A los árabes se ha atribuído también la introducción de los consonantes; y es indudable que las composiciones rimadas que como anteriores á su irrupción se presentan (entre otras un himno atribuído á S. Agustín) son apócrifas, y de mucho más recientes.

El uso del asonante ó de cosa parecida es aún más visible en la poesía latino-bárbara que el de la rima perfecta, y el verdadero ó perfecta igualdad de vocales fué tal vez una cadencia ó gala inherente al primitivo estado de las lenguas modernas meridionales. La terminación igual ó semejante de los versos pares ó de los que por su extremada longitud pueden considerarse como dos escritos en una sola línea, está fundada en la naturaleza de la primitiva poesía moderna y á más de contentar el oído servía para ayudar la memoria, marcar el sentido ó complemento de la frase y dar un colorido semejante á toda la extensión del relato.—En la colección de refranes que formó el marqués de Santillana y que ya en su tiempo debían de ser muy antiguos, puesto que los *decían las viejas tras el huego*, hay muchos que constan de dos miembros asonantados. Pero los copleros del siglo XV consideraron como un descuido imperdonable en los antiguos romances la falta de rima perfecta y la guardaron escrupulosamente en los que compusieron ó modernizaron. El asonante bastó sin embargo á los antiguos romanceros, cuanto más que terminando generalmente los pares en sílaba acentuada, la vocal ya de sí muy sonora en castellano recibía allí una nueva fuerza oratoria y prosódica y dejaba un sonido sumamente débil á la consonante inmediata.

Lo que tal vez fué costumbre impremeditada ó si se quiere falta de corrección de los antiguos, se redujo á reglas fijas y

constantes á últimos del siglo XVI, y el asonante desconocido ya y olvidado de las demás naciones es aún la más exquisita gala no sólo del idioma castellano, sino de cuantos dialectos latinados se hablan en una y otra España.

III.

LECTURA DE LOS VERSOS.

P. ¿Cuál ha de ser la lectura prosódica de los versos?

R. Exactamente acomodada á las sinalefas, diéresis, dislocaciones de acento, etc., de que se haya valido el poeta; en caso de que tal pronunciación exigiese algún esfuerzo penoso ó que pareciese afectada, culpa será del versificador, no del que lee.

P. ¿El lector deberá procurar que los oyentes no perciban la cadencia del verso, para dar de este modo más naturalidad á la lectura?

R. De ninguna manera; los versos se han escrito para que sean versos y se lean como tales; el arte del lector consistirá en marcar de un modo claro, pero delicado, el número de sílabas, la acentuación, etc., sin dañar á la lectura oratoria, esto es, á la que expresa el sentido de las frases.

Parece que ciertos versos exigen una pronunciación particular, aunque por de contado deberá acomodarse al estilo de la composición. Los versos muy cortos necesitan de alguna detención para que se perciba su cadencia; los octosílabos llevan consigo cierto garbo español; los romances piden una sencilla solemnidad, semejante á la de las tonadas con que acostumbran cantarse, etc.

P. ¿Qué vicios generales se acostumbran observar en los que leen versos?

R. I. Algunos conservan aún el tono escolástico que se usaba en las contiendas peripatéticas, ó el de pesada cantinela con que los niños recitan sus lecciones.

II. Otros el sabor enfático, declamador y poco natural que hace algunos años estaban los actores obligados á sostener desde la primera escena de la tragedia hasta la última del quinto acto.

III. Más recientemente han adoptado algunos, y aplican fuera de sazón, el dejo sentimental y solemne que acostumbran percibirse en muchos actores del día y que éstos y aquéllos deberían reservar para un corto número de casos.

IV. Finalmente ha nacido una escuela, si tal nombre merece, de declamación, la más absurda, monstruosa é incalificable que darse pueda, con la particularidad que los que la han adoptado, entre los cuales, lo que es extraño y lastimoso, no faltan literatos de gusto é ingenio, sólo la creen apta para la lectura de versos y la silbarían en un actor. Consiste en un prolongado aullido que sólo admite una inflexión en el último verso de la estancia; ni ha sido, ni ha parecido jamás natural; nada expresa, ni puede expresar, pues no admite variedad ni matices; y si á algún idioma conviniese, no sería ciertamente al español.

P. Tenga V. la bondad de indicarme algunas reglas para la lectura de los versos.

R. Lo que desde luego debe procurarse es una entera seguridad en la pronunciación y en las pausas: sin ella se fatiga el que lee ó recita y aun más el que oye.

En segundo lugar búsquese con ahinco la naturalidad, la cual tampoco se ha de confundir con el tono familiar que sólo conviene á escritos familiares, ni con la incuria ó dejadez, ni con la falta de entonación ó carácter.

Adquiridas las dos calidades esenciales de seguridad y naturalidad, nada queda que hacer sino penetrarnos de las ideas del poeta, abrir el corazón á sus sentimientos, pintarnos en la fantasía sus imágenes y dejarnos domi-

nar en la lectura de lo que fantasía y corazón nos dicten. Los que no carecen de práctica, leen mejor en ocasiones lo que se les presenta por primera vez y como tal les embarga el ánimo, que lo que ya conocen y les da lugar á acordarse de los oyentes. Aunque la principal atención debe reservarse para sentir las ideas, á más de marcar con precisión la estructura esencial de cada verso, no se olvidará el buen lector de percibir y hacer percibir la magia de las palabras y los delicados y fugitivos secretos de la armonía que halagan no pocas veces el alma, aun antes de haber descifrado el sentido de la frase.

No se imitará á los que marcan la palabra más insignificante y dan énfasis á las proposiciones más sencillas é inocentes; ni á los que confundiendo la lectura con la declamación teatral arrugan las cejas, contraen la fisonomía y gesticulan como si pisasen la tabla escénica. Con el sentimiento, el gusto y las inflexiones de la voz, no con gestos ni visajes se ha de producir el efecto deseado.

Sumamente difícil es dar con palabras escritas una idea de la recitación particular que requiere tal ó cual poema; no obstante aventuremos algunas indicaciones sobre la que á nuestro parecer conviene á la célebre Profecía del Tajo de Fray Luis de León, lo que nos proporcionará al propio tiempo ocasión oportuna para presentar alguna de las estancias de esta bellísima imitación de Horacio.

Folgaba el rey Rodrigo
Con la hermosa Cava en la ribera
Del Tajo, sin testigos;
El río sacó fuera
El pecho, y le habló de esta manera.

Esta estrofa exige una recitación llana, seca, desnuda, que convenga á la sencillez y ningún aparato con que el autor pone en la escena sus figuras. Empieza á hablar el Río y sus acentos imprecativos deben resentirse de la justa indignación de que está poseído.

En mal punto te goces,
Injusto forzador, que ya el sonido
Oyo ya, y las voces,
Las armas y el bramido
De Marte, de furor y ardor ceñido.
¡Ay! esa tu alegría
Qué llantos acarrea, etc.

Sigue luego el magnífico cuadro del armamento y de la llegada de los árabes: el Genio del Tajo debe presentarlo al culpable monarca con la entereza y calma de un juez, y como si la magnificencia de los objetos le distrajese por un momento de los desastres que amenazan á la patria.

Ya dende Cádiz llama
El injuriado Conde, á la venganza
Atento y no á la fama,
La bárbara pujanza
En quien para tu daño no hay tardanza.
Oye que al Cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera,
Que en África convoca
El Moro á la bandera,
Que al aire desplegada va ligera.
La lanza ya blandea
El Árabe cruel y hiere al viento
Llamando á la pelea;
Innumerable cuento
De escuadras juntas veo en un momento: etc.

La proximidad del peligro colma de energía é impetuosidad al Genio, que quisiera comunicarla al enervado Rodrigo, por medio de frases rápidas y reduplicadas.

¡Ay triste! ¿y aun te tiene
El mal dulce regazo? etc.
Acude, acorre, vuela,
Traspasa el alta sierra, etc.

Pero dotado de un fatal instinto profético, prevé la perdición de España; su voz, poco antes tan fuerte y animada, decae repentinamente y sólo sabe modular tonos tristes y querellosos.

¡Ay cuánto de fatiga!
¡Ay cuánto de sudor está presente
Al que viste loriga,
Al infante valiente,
A hombres y á caballos juntamente!
Y tú, Betis divino,
De sangre ajena y propia amancillado
Darás al mar vecino,
¡Cuánto yelmo quebrado!
¡Cuánto cuerpo de nobles destrozado!

Hay un instante de pausa y de esperanza:

El furibundo Marte
Cinco luces las haces desordena
Igual á cada parte:

Mas luego añade con el acento del más entrañable dolor, con un canto tan dulce y más lastimoso que el canto con que el cisne presagia su próxima muerte:

La sexta ¡ay! te condena,
O cara patria, á bárbara cadena.

POÉTICA PARTICULAR.

Poemas menores.

I.

POESÍA LÍRICA.

P. ¿Qué poesía se llama lírica?

R. La que se destina ó se supone destinarse al canto y cuyo objeto es expresar afectos, no referir sucesos ó acciones.

P. ¿A qué debe su origen la poesía lírica?

R. A las pasiones vehementes y extraordinarias que pusieron en los labios del poeta un habla maravillosa y abundante y le transportaron á regiones desconocidas por el común de los hombres y que él propio no concibiera en sus instantes de calma. Podía aquella pasión ser *individual* ó privativa del cantor; pero nunca más poderosa la lírica, que, cuando á la vista de todo un pueblo, en alguna circunstancia extraordinaria y en un momento solemne se presentaba el poeta como intérprete de los afectos universales y convertía en cantos bellos y armónicos las sensaciones que informemente embargaban á la multitud.

P. ¿Cuál es el actual estado de este género de poesía?

R. Perdido el primitivo y grandioso carácter de la poesía lírica, casi olvidada su hermandad con el canto y la música, ha pasado en las naciones cultas de *apasionada* á *contemplativa* y ha venido á ser por lo general una forma animada y bella de la *meditación* poética.

Sigue empero, más que otro género de poesía, esquivando las frases triviales, los giros prosaicos, las ideas comunes, y más que otro alguno demanda fuego y animación y una no interrumpida serie de vivas imágenes y de conceptos sorprendentes.

El nacimiento de la poesía que descubre los afectos de un individuo ó los de un número de hombres reunidos para celebrar un festín, solemnizar una ceremonia ó llevar á cabo una empresa cualquiera, debe referirse al origen de las sociedades y considerarse como contemporánea, si no anterior, á la que tiene el oficio de referir acaecimientos. Los libros sagrados ofrecen innumerables modelos de poesía lírica, ya grave, ya risueña, ya espléndida y magnífica; tales son el canto que entonaron los Israelitas al haber el mar Rojo tragado á sus perseguidores, los que resonaban en los majestuosos ámbitos del Templo de Jerusalén, el que en la fiesta de su inauguración mandó abrir sus puertas sagradas y aquellos en que el Rey Profeta envolvía su profundo arrepentimiento. Componíanse estos divinos cantos de versículos: los coros los alternaban ó más bien se dividían las dos partes simétricas del versículo ó período poético, semejantes á las dos alas laterales de un edificio ó á las *dos sartas de perlas que adornan el cabello de una princesa.*

Como en los restantes géneros descollaron en el lírico los Griegos: los cantos de Tirteo impelieron al combate los fuertes corazones (1); Arquíloco halló en el verso jámbico una arma adecuada á su furor (1); Anacreonte ya anciano celebró el amor y el vino. El poeta del rey Hierón, Píndaro, ora derramaba palabras desusadas en sus audaces ditirambos, ora ensalzaba á los Reyes y á la progenie de los Dioses que acabó justamente con la raza de los Centauros y extinguió las llamas de la Quimera, ora encomiaba al vencedor en los juegos de Eli-

(1) Horacio: Humano capiti.

de, al atleta y al jinete, ó al gallardo mancebo arrebatado á su llorosa amante (1) Alceo, feroz ciudadano de Lesbos, entre el sonar de las armas, ó ya amarrada á la húmeda playa la combatida nao, cantaba á Baco, á Venus y al niño que sin cesar la acompaña (2), ó recordaba con plectro de oro las penalidades de la guerra, de la fuga y de la navegación (4); al propio tiempo que Safo comunicaba á la cítara los ardores de su alma (3), y se lamentaba de la ingratitud de las doncellas Lesbianas (4).

De los efectos de la lírica griega, unida aún al canto é inspirada directamente por el entusiasmo, podemos juzgar por las odas de Horacio, especialmente por las que nos recuerdan á la Grecia su maestra. No es esto decir que sean de menor precio aquellas en que se vale de la versificación y del estilo de los Helenos para celebrar las glorias del nombre latino, cantar á los Dioses del Capitolio y ensalzar las austeras virtudes de los primitivos siglos de la república y la opulencia y la gloria de los primeros días del imperio; pero su genio y su carácter resaltan mayormente cuando renueva las placenteras fábulas del Ida y del Olimpo, cuando se muestra discípulo apasionado de las blandas máximas de la filosofía griega y cuando al solo compás de los metros lesbianos se siente arrastrado de una *dulce locura* (*amabilis insania*).

Desde los primeros siglos conoció la Iglesia una poesía lírica que participó, sin igualarlas, de la energía de los hebreos y de la elegancia de los latinos y que á trechos descubre inspiración y originalidad, como convenía á la expresión poética del sentimiento cristiano, el más puro y eficaz que haya dominado á los hombres. Aun cuando la lengua latina hubo ya caído en el estado de barbarie, adoptado la rima y rechazado los antiguos metros, no perdió la poesía eclesiástica su carácter sublime: dígalo el *Dies iræ* que parece escrito por un Angel amenazador en el idioma de unos siglos bárbaros y corrompidos.

Influyó esta poesía en la moderna vulgar y en tal influencia tuvo una nueva y singular compañera: la árabe. La cual no era ya, como entre los pastores del desierto, la expresión de la

(1) Horacio: Pindarum quisquis.
(2) Id.: Poscimus si quid.
(3) Id.: Ille et nefasto.
(4) Id.: Ne forte credas.

vida patriarcal, ni el acalorado grito del fanatismo como en los versículos del libro de Mahoma, sino que, cultivada por hombres doctos y protegida por opulentos príncipes, había degenerado en ejercicio de las aulas y en ornato de los alcázares. El consiguiente deseo de pulir y ostentar el ingenio, y el contacto con los estudios escolásticos, conjurados con una imaginación brillante y descarriada, la hicieron esclava de los enigmas, equívocos y juegos del vocablo, enemigos natos de toda buena poesía, que han contaminado desde su cuna á las modernas literaturas.

En los siglos medios apareció una nueva poesía lírica, común á la mayor parte de naciones europeas. Apenas se percibe diferencia notable entre mil y mil cantos de diferentes países é idiomas: como millares de flores nacidas sin esfuerzo ni cultivo, todos se contentaban con ver la luz del sol, ostentar sus matices, esparcir sus perfumes, marchitarse y expirar. La lírica provenzal, la más célebre y hasta cierto punto madre de las demás, apareció antes del siglo XII en los países meridionales de Francia; y es de creer que por la unión de parte de ellos con el condado de Barcelona y por la semejanza ó igualdad de dialectos hablados en ambas faldas de los Pirineos pasó muy luego á los de aquende y dió lugar á imitaciones castellanas, que poco después tomaron nuevas formas. Las varias de versificación de la poesía moderna fueron entonces inventadas ó reconocidas y es de ver el ahinco y buena fe con que se esforzaban los trovadores en restablecer la dignidad del arte y en propagar su estudio. Mas los sentimientos de heroísmo, devoción y amor á que se consagró la cítara provenzal, no tenían en el alma de los que la pulsaban aquel grado de calor, pureza y energía (D) que para formar una grande época literaria se requieren. Así es que si á sus nombres ha concedido singular estima la posteridad, débese no tanto al mérito de las composiciones que nos han transmitido, como á lo romancesco de su vida aventurera, á su ingenua afición al canto y á la poesía, al aparato de sus fiestas y original carácter de sus Cortes de amor. Petrarca llevó á un inesperado punto de perfección el estilo de los trovadores y á pesar de la notoria ventaja que á las de estos llevan, tampoco deben las composiciones del lírico toscano considerarse como verdaderas poesías llenas de ideas y de afectos, sino más bien como mágicos cantos que halagan el oído y el alma por medio de la inefable dulzura de sus sonidos.

P. ¿Cómo dividirá V. la poesía lírica española?

R. En cuatro clases: I. Poesía lírica nacional. II. Poesía lírica tomada de los Italianos. III. Poesía lírica imitada de los antiguos, especialmente de Horacio. IV. Poesía lírica moderna.

Comunmente se comprenden los géneros ó más bien los asuntos de la poesía lírica en cuatro diferentes denominaciones: I. Odas sagradas ó himnos dirigidos á Dios ó que versan sobre asuntos religiosos: II. Odas heroicas que se emplean en alabanzas de los héroes, de las hazañas marciales y grandes acciones: III. Odas filosóficas y morales inspiradas por la virtud, la amistad y el estudio: IV. Odas festivas y amorosas cuyo carácter es la blandura, la elegancia y la jovialidad.

Un famoso crítico moderno ha presentado una división no enteramente diversa de la anterior, pero que se apoya en un fundamento muy singular. «La poesía lírica, dice, expresa la voz general del sentimiento modificado por circunstancias particulares que no es difícil reducir á los tonos fundamentales que en el ánimo dominan. Sólo cuatro de estas voces predominantes del sentimiento existen y corresponden á los cuatro géneros principales de la lírica. La disposición sanguínea que produce las canciones alegres y serenas, la colérica que crea las atrevidas y guerreras, la melancólica que inspira las sentimentales, apasionadas y llorosas, y finalmente la flemática que produce las canciones pacíficas é idílicas. El objeto de la primera es el amor, el placer y el vino, de la segunda la patria, el honor, la libertad y la guerra, de la tercera el amor tímido, la virtud y la religión, de la última la campiña, la vida pacífica y los afectos domésticos.»

P. ¿Qué poemas comprende la lírica nacional?

R. Las letrillas, letras para cantar, canciones de arte menor, cantinelas, coplas, villancicos, romances amorosos, etc.

De todas estas composiciones, cuyas leves diferencias si alguna esencial tienen sería muy difícil marcar, y entre las cuales sobresale la letrilla, se pierde el origen en los remotos

siglos en que la lengua castellana no había aún salido de la infancia; tuvieron mucho valimiento en la corte de Juan II, su uso sobrevivió á la introducción de los metros italianos, ni aun llegaron á su mayor perfección hasta que pasaron por las manos de Góngora y sus contemporáneos.

Su objeto es la sátira ó el amor y á veces la devoción; sus caracteres la sencillez, la facilidad, un aire ingenuo y pueril, que no deja de compadecerse con la sencilla conceptuosidad de que hacían gala nuestros últimos caballeros.

La siguiente *letra* escrita en un metro poco común (1) aunque no por esto menos armonioso, obra de un poeta portugués contemporáneo y amigo de Quevedo, presenta un gracioso cuadro de costumbres de aldea, afeado á trechos, especialmente en las estancias 3.ª y 5.ª por el mal gusto y afectación de la época.

¿Qué me pides, zagal, que te cuente
Del verde consorcio que ayer tarde ví,
Si no han vuelto hasta ágora los ojos,
Que todos llevaron los novios tras sí?
Una tarde, que el bien viene tarde,
De un mes que se llama el mes de abril,
Cata aquí que se rompen los cielos
Y mandan al sol de tarde salir,
Divididö en dos resplandores
A quien amor jura que presto ha de unir,
Por formar de los dos una estrella
De rayos tan bellos que valgan por mil.
La hermosura y la gala, que vanas
Entraron, salieron corridas de allí,
De mirar que las ganan por mano
Bellezas y aseos que caen por ahí.
Cuenta el aire que cuando florido
Se quiso á sus pies airoso esparcir,
Mejor aire y más flores le esparcen
Su paso gallardo, su planta gentil.

(1) Esta sabrosa mezcla de versos de 10 y 12 sílabas se halla en varias *letras* de las comedias de Calderón y en alguna canción vulgar de Andalucía.

La ribera de Alcántara hermosa
Vestida cambrai en vez de tabí,
Para fuente le ofrece sus fuentes,
Le presta sus aguas para aguamanil.
Hanme dicho que el cura discreto,
Tomando á los novios sus manos de lis,
Cuando el pueblo pensó los ataba,
Hizo un ramillete de rosa y jazmín.
Los cordones tejió de las telas
Que dentro del alma se suelen urdir:
Que son telas que el tiempo no gasta,
Y cuanto más duran más suelen servir.
Los padrinos dijeron entonces:
Pues dentro de un año habéis de pedir,
Que al bateo volvamos galanes,
Par Dios, pues lo estamos, quedemos aquí.
Ya con risa pregunta á lo zaino
El cura á los novios si dicen que *sí;*
Y responden haciéndose rojos,
Que en lengua de novios *sí* quiere decir.
(*Francisco Manuel Melo.*)

P. ¿Cuáles son las composiciones líricas que los españoles tomaron de los italianos?

R. El soneto y la canción. El primero, que en el siglo XV imitó ya el Marqués de Santillana, exige para ser perfecto una singular graduación en las ideas, plenitud y majestad en imágenes y palabras, y un final sentencioso ó capaz de herir vivamente el ánimo. No falta quien atribuya parte del origen de la conceptuosidad italiana á la tiránica forma del soneto.

Cultivábase ya anteriormente á la composición de la *vida nueva* del Dante, cuyo principal esmalte son varios bellísimos sonetos llenos de idealismo y de ternura. Por segundo ejemplo del soneto considerado como metro, hemos puesto uno de nuestro mejor lírico, que bien merecería ser dedicado á Beatriz.

La canción que los Sicilianos y después á imitación de ellos los Toscanos tomaron de los Provenzales, entre

los últimos no venía á ser otro que una especie de epístola amatoria, que desde el primer verso hasta los últimos que formaban la *endreça* ó lo que llamamos vuelta, despido ó ritornelo, no tenía más objeto que el encarecer y exagerar las prendas de la amada. Esta falta de plan y de forma, este entero desembarazo ha viciado á no pocos autores, dándoles lugar á verbosear, á hacinar pensamientos insignificantes y sin conexión poética, y aun á disertar y discutir.

A pesar de que algunos de nuestros mejores poemas líricos llevan el nombre de canciones, por su tono y disposición son verdaderas odas. Como verdaderas y como buenas canciones españolas, sólo contaremos alguna de Francisco de la Torre, las Silvas de Rioja, aunque por su nombre y metro no son canciones, y la excelente de Mira de Mescua que á la dulzura de las italianas añadió un brío y lozanía de que tal vez sólo es capaz el lenguaje castellano. De la última son las siguientes estancias:

Ufano, alegre, altivo, enamorado,
Rompiendo el aire el pardo jilguerillo,
Se sentó en los pimpollos de una haya;
Y con su pico de marfil nevado
De su pechuelo blanco y amarillo
La pluma concertó pajiza y baya;
Y celoso se ensaya
A discantar en alto contrapunto
Sus celos y amor junto,
Y al ramillo y al prado y á las flores,
Libre y ufano canta sus amores.
¡Mas ay! que en este estado
El cazador cruel de astucia armado,
Escondido le acecha,
Y al tierno corazón aguda flecha
Tira con mano esquiva,
Y envuelto en sangre en tierra lo derriba.
¡Ay, vida mal lograda,
Retrato de mi suerte desdichada!
De la custodia del amor materno
El corderillo juguetón se aleja,

Enamorado de la hierba y flores;
Y por la libertad del pasto tierno
El cándido licor olvida y deja,
Por quien hizo á su madre mil amores:
Sin conocer temores,
De la florida primavera bella
El vario manto huella
Con retozos y brincos silenciosos,
Y pace tallos tiernos y sabrosos.
¡Mas ay! que en un otero
Dió en la boca de un lobo carnicero,
Que en partes diferentes
Lo dividió con sus voraces dientes
Y á convertirse vino
En purpúreo el dorado vellocino.
¡Oh inocencia ofendida,
Breve bien, caro pasto, corta vida!
Rica con sus penachos y copetes,
Ufana y loca con altivo vuelo
Se remonta la garza á las estrellas;
Y puliendo sus negros martinetes,
Procura ser allá cerca del cielo
La reina sola de las aves bellas:
Y por ser ella de ellas
La que más altanera se remonta,
Ya se encubre y trasmonta
A los ojos del lince más atentos
Y se contempla reina de los vientos.
¡Mas ay! que en alta nube
El águila la vió y al cielo sube,
Donde con pico y garra
El pecho candidísimo desgarra
Del bello airón, que quiso
Volar tan alto con tan corto aviso.
¡Ay pájaro altanero,
Retrato de mi suerte verdadero!

. . . .

Sobre frágiles leños, que con alas
De lienzo débil de la mar son carros,
El mercader sulcó sus claras olas:
Llegó á la India, y rico de bengalas,

Perlas, aromas, nácares bizarros
Volvió á ver las riberas españolas:
Tremoló banderolas,
Flámulas, estandartes, gallardetes:
Dió premio á los grumetes
Por haber descubierto
De la querida patria el dulce puerto.
¡Mas ay! que estaba ignoto
A la experiencia y ciencia del piloto
En la barra un peñasco,
Donde tocando de la nave el casco,
Dió á fondo hecho mil piezas
Mercader, esperanzas y riquezas.
¡Pobre bajel, figura
Del que anegó mi próspera ventura!
. . . .

P. ¿Cuál es la tercera clase de poesía lírica española?

R. La imitada de los antiguos, especialmente de Horacio. Se la ha destinado principalmente á expresar pensamientos religiosos, asuntos morales, conceptos filosóficos é históricos, y en ella se han depositado los mejores estudios de la antigüedad. Es un género que peca por imitado de una literatura muerta y que en consecuencia no se dirige inmediatamente al ánimo y á la imaginación, y requiere erudición y estudio para ser debidamente saboreado; pero que indudablemente es bellísimo, apto para varios asuntos y susceptible de contener mucha y verdadera poesía.

Horacio que trasplantó al Lacio los metros líricos de los Griegos, tomaría de los mismos el espíritu y la disposición de sus inmortales odas. Sus caracteres distintivos son la economía de pensamientos, la elegante expresión, la multitud de halagüeñas imágenes, aquel lírico divagar y aparente desorden que la distinguen de la canción, y aquel singular encanto de sus cortas estrofas, de las cuales muy luego enamorado el oído recuerda con gusto las pasadas y apetece con ansia las por venir, y en que ya enojada, ya triste, ya placentera, va apareciendo el alma del poeta siempre revestida de los mis-

mos apacibles acentos. Cuadros magníficos suceden en la oda á los sentimientos por medio de giros graciosos y elevados; sus formas sencillas se prestan á una rica variedad, á los fuegos á la vez de la fantasía y del corazón.

Con la dedicada á la flor de Gnido la introdujo en España Garcilaso: no mucho después Francisco de la Torre compuso algunas llenas de buen sabor. Anterior al último fué el príncipe de nuestra lira, Fray Luis de León, que alimentando en su seno desde sus más tiernos años purísimos sentimientos religiosos, llevaba con ellos el germen de la más alta y acendrada poesía, de aquella que, según él dice, «es una comunicación del aliento celestial y divino que fué inspirada por Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu della levantarlos al cielo» y á la cual «se aplicó más por inclinación de su estrella que por juicio y voluntad.» Formó su gusto con la lectura de Horacio, pero apacentó su espíritu con la de los libros sagrados. Sus pensamientos predilectos, las ideas que alimentaban y halagaban su ánimo y en cuyo cumplimiento cifraba él su consuelo y fundaba sus esperanzas, sus ilusiones, el encanto de su vida y el adorno de su alma, aunque esparcidos y abundantemente sembrados en el resto de sus obras, aparecen con esplendor y evidencia en el corto número de sus poesías originales. Huye en ellas del peligroso laberinto del mundo y busca un asilo en el desierto de la soledad, donde ninguna de las pasiones que agitan á los mortales interrumpa su sueño y su quietud. Luchando por *curar los daños del veneno que bebió desapercibido, por apurar el mancillado pecho, por desnudarse del corporal velo y desasir el nudo de la rota costumbre*, se desvía de las sendas holladas por los hombres, no con el incierto paso del ambicioso mal satisfecho, sino con el seguro de quien conoce la vanidad y ruido de aquéllas y espera hallar dentro del apartamiento bienes mayores y más ciertos en los *estudios nobles*, en el espectáculo de la naturaleza y en el denuedo de un alma encerrada en sí misma y apoyada en sus propias fuerzas. La dignidad de la suya, la confianza en la virtud y en el testimonio de su conciencia están expresadas en varias de sus odas con una energía y entereza estoica; pero la sequedad de la virtud filosófica desaparece acá y allá y abre paso á las dulces esperanzas cristianas; las esperanzas de la patria perdida, de la *esclarecida origen primera*, cuya memoria recobra al escuchar la música de su amigo Salinas, y cuyo deseo le aviva el

aspecto de una *noche serena*, que él llama también la *música de los cielos*. Su imaginación se complace en revestir las celestes moradas de las imágenes campestres que tanto le embelesaban, sino es que ya en ellas hubiese contemplado el espejo ó figura de la vida suprema; y después de haberse turbado por la Ascensión del Pastor Santo, le *contempla en los prados de bienandanza, coronado de púrpura y de nieve* y seguido de sus inmortales y dichosas ovejas.

En la imposibilidad de presentar tantas muestras de la poesía de León como fuera de desear, se ha escogido la siguiente oda:

A Felipe Ruiz.

¿Cuándo será que pueda
Libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda,
Que huye más del suelo,
Contemplar la verdad, pura, sin duelo?
Allí á mi vida junto
En luz resplandeciente convertido,
Veré distinto y junto
Lo que es, y lo que ha sido,
Y su principio propio y ascondido.
Entonces veré cómo
La soberana mano echó el cimiento
Tan á nivel y á plomo,
Do estable y firme asiento
Posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
Colunas, do la tierra está fundada,
Las lindes y señales
Con que á la mar hinchada
La Providencia tiene aprisionada.
Por qué tiembla la tierra:
Por qué las hondas mares se embravecen:
Dó sale á mover guerra
El Cierzo: y por qué crecen
Las aguas del Occéano y descrecen:
De dó manan las fuentes;
Quién ceba y quién bastece de los ríos
Las perpetuas corrientes:
De los helados fríos

Veré las causas y de los estíos.
Las soberanas aguas
Del aire en la región quién las sostiene:
De los rayos las fraguas,
Do los tesoros tiene
De nieve Dios y el trueno donde viene.
¿No ves cuando acontece
Turbarse el aire todo en el verano?
El día se ennegrece,
Sopla el gallego insano,
Y sube hasta el cielo el polvo vano.
Y entre las nubes mueve
Su carro, Dios, ligero y reluciente;
Horrible son conmueve,
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humíllase la gente.
La lluvia baña el techo,
Envían largos ríos los collados,
Su trabajo deshecho,
Los campos anegados,
Miran los labradores espantados.
Y de allí levantado
Veré los movimientos celestiales,
Ansí el arrebatado
Como los naturales,
Las causas de los hados, las señales.
Quién rige las estrellas
Veré y quién las enciende con hermosas
Y eficaces centellas:
Por qué están las dos osas
De bañarse en el mar siempre medrosas.
Veré este fuego eterno
Fuente de vida y luz dó se mantiene:
Y por qué en el invierno
Tan presuroso viene;
Quién en las noches largas le detiene.
Veré sin movimiento
En la más alta esfera las moradas
Del gozo y del contento,
De oro y luz labradas,
De espíritus dichosos habitadas.

El plan de esta magnífica composición es sencillísimo; un deseo grande embarga al autor, la sed de verdad le abrasa: no hace más que enumerar los fenómenos de la naturaleza, cuyas causas conocerá cuando haya roto las cadenas que le atan á la carne. Mas la idea del trueno le da ocasión para una brillante digresión de tres estrofas; concluído el soberbio cuadro de la tempestad, vuelve al asunto sin preparativo ni transición. Así el río precipita rápidamente sus serenas olas: párase de repente y forma un recodo, como para complacerse en reflejar las rocas y las selvas, la morada de los hombres, el estéril collado y la móvil bóveda de las nubes; vuelve luego á seguir su majestuoso curso, no interrumpido hasta que va á dar en el Océano ó se hunde en el seno de la tierra.

Nuestro único lírico antiguo que merezca ser comparado con León es Fernando de Herrera. Dotado de un carácter elevado y caballeroso, enteramente consagrado al retiro y al estudio, respiran todos sus poemas la más alta dignidad. la más noble delicadeza y una especie de perfume platónico común á nuestros mejores poetas del siglo de oro. La canción ú oda de Herrera á D. Juan de Austria, aunque peca por la base y es su plan artificioso y falso, atesora tanta belleza de dicción, tanto color poético, que suspende y hace olvidar su defecto intrínseco. Los grandes sucesos, especialmente los que influían en la suerte de su patria, inflamaban la imaginación de Herrera, y la movían á expresarse en cantos dignos de los mejores tiempos de la poesía lírica. El poder Otomano hace su último esfuerzo en las aguas de Lepanto, la Europa cristiana venga antiguas injurias: Herrera pulsa la cítara hebrea y entona cantares no oídos en España (1). El cielo enojado se sirve de los abatidos africanos para castigar á su pueblo, y la misma cítara que despidió acentos de gloria y de ventura, adopta una entonación lastimera para llorar la pérdida del rey D. Sebastián:

Voz de dolor y canto de gemido
Y espíritu de miedo, envuelto en ira,
Hagan principio acerbo á la memoria
De aquel día fatal aborrecido,
Que Lusitania mísera suspira
Desnuda de valor, falta de gloria:

(1) Canción á la batalla de Lepanto.

Y la llorosa historia
Asombre con horror funesto y triste,
Dende el áfrico Atlante y seno ardiente,
Hasta do el mar de otro color se viste;
Y do el límite rojo de Orïente
Y todas sus vencidas gentes fieras
Ven tremolar de Cristo las banderas.
¡Ay de los que pasaron confiados
En sus caballos y en la muchedumbre
De sus carros en tí, Libia desierta!
Y en su vigor y fuerzas engañados
No alzaron su esperanza á aquella cumbre
De eterna luz; mas con soberbia cierta
Se ofrecieron la incierta
Victoria; y sin volver á Dios sus ojos,
Con yerto cuello y corazón erguido
Sólo atendieron siempre á los despojos;
Y el Santo de Israel abrió su mano,
Y los dejó y cayó en despeñadero
El carro, y el caballo y caballero.
Vino el día cruel, el día lleno
De indinación, de ira y furor, que puso
De gente y de placer el reino ajeno.
El Cielo no alumbró; quedó confuso
El nuevo Sol, presago de mal tanto;
Y con terrible espanto
El Señor visitó sobre sus males,
Para humillar los fuertes arrogantes;
Y levantó los bárbaros no iguales,
Que con osados pechos y constantes
No busquen oro; mas con hierro airado
La ofensa venguen y el error culpado.
Los impíos y robustos indinados
Las ardientes espadas desnudaron
Sobre la claridad y hermosura
De tu gloria y valor; y no cansados
En tu muerte, tu honor todo afearon,
Mezquina Lusitania sin ventura.
Y con frente segura
Rompieron sin temor con fiero estrago
Tus armadas escuadras y braveza.
La arena se tornó sangriento lago,

La llanura con muertos aspereza:
Cayó en unos vigor, cayó denuedo;
Mas en otros desmayo y torpe miedo.
¿Son estos por ventura los famosos,
Los fuertes, los belígeros varones
Que conturbaron con furor la tierra?
¿Que sacudieron reinos poderosos?
¿Que domaron las hórridas naciones?
¿Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar Indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazón seguro y la osadía?
¿Cómo así se acabaron y perdieron
Tanto heroico valor en solo un día;
Y lejos de su patria derribados
No fueron justamente sepultados?
Tales ya fueron estos, cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramos y hojas con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso,
Sobre empinados árboles crecido
Y se multiplicaron en grandeza
Sus ramos con belleza;
Y extendiendo sus hojas, se anidaron
Las aves que sustenta el grande cielo;
Y en su tronco las fieras engendraron,
Y hizo á mucha gente umbroso velo:
No igualó en celsitud y hermosura
Jamás árbol alguno su figura.
Pero elevóse con su verde cima,
Y sublimó la presunción su pecho,
Desvanecido todo y confiado,
Haciendo de su alteza sólo estima:
Por eso Dios lo derribó deshecho,
A los impíos y ajenos entregado,
Por la raíz cortado:
Que opreso de los montes arrojados,
Sin ramos y sin hojas y desnudo,
Huyeron de él los hombres espantados,
Que su sombra tuvieron por escudo:
En su ruïna y ramos, cuantas fueron,
Las aves y las fieras se pusieron.

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena
Murió el vencido reino lusitano,
Y se acabó su generosa gloria;
No estés alegre y de ufanía llena,
Porque tu temerosa y flaca mano
Hubo sin esperanza tal victoria,
Indina de memoria:
Que si el justo dolor mueve á venganza
Alguna vez el español coraje,
Despedazada con aguda lanza
Compensarás muriendo el hecho ultraje;
Y Luco amedrentado al mar inmenso
Pagará de africana sangre el censo.

La célebre canción á las *ruinas de Itálica* cuya originalidad se ha negado últimamente á Rioja, composición animada, elocuente y á trechos verdaderamente poética, tal vez descubre un plan en demasía oratorio. El de las *santas ceremonias pías* de Lupercio de Argensola y algunas de sus estancias serían bellos de todo punto, si no los manchase un vil y casi sacrílego espíritu de lisonja.

D. Leandro Fernández de Moratín con su *fiesta á Lendinara, Elegía á las Musas* etc. resucitó en su tiempo la oda de los Horacios y Leones; heredó su lira y añadióla nuevas cuerdas el malogrado joven D. Manuel Cabanyes (D).

P. ¿Qué llama V. poesía lírica moderna?

R. La cultivada por algunos jóvenes de nuestros días, en que se ha unido con los metros y con el aire candoroso y agraciado de nuestra lírica nacional, el espíritu sentimental é idealista del presente siglo. El género es en sí muy bueno y ha producido no pocas composiciones de mérito, pero pecan otras muchas por una monotonía insufrible y por un eterno lloriqueo.

P. ¿Quedan algunos poemas líricos que mencionar?

R. La elegía destinada á lamentar acontecimientos dolorosos y cuya marcha es más pausada y más lánguida que la de la oda (a); el himno, nombre que antiguamente solía aplicarse á las odas religiosas y que hoy

(a) La muestra de tercetos del arte métrica pertenece á una elegía.

día se da á los cantos vulgares patrióticos y guerreros; el madrigal, composición de pocas líneas que no tiene otro objeto que expresar un pensamiento delicado é ingenioso (a), etc.

II.

POESÍA BUCÓLICA Ó PASTORAL.

P. ¿Qué se entiende por poesía bucólica?

R. La exclusivamente destinada á pintar la vida campestre, en especial las ocupaciones y afectos de los pastores.

P. ¿Habiendo los hombres vivido al principio en el campo, será probable que la poesía bucólica sea anterior á las demás?

R. No es así: este género de composición debe su invención y cultivo á poetas cortesanos, muy ajenos al género de vida que han descrito.

P. ¿Se pueden señalar algunos defectos inherentes á la poesía bucólica?

R. La vida de los campos y las inocentes ocupaciones de pastores y agrícolas, son en sí sumamente poéticas; mas declina desde luego en convencional el considerarlas aisladamente, como si formasen un mundo aparte. Cuando la rústica inocencia y la calma de los campesinos se retratan con colores tomados de la naturaleza, se relacionan, del modo que es en realidad, con las costumbres de los habitantes de las ciudades y se ponen en contacto y en contraposición con la existencia aventurera y las feroces virtudes de los héroes, contribuyen á formar un cuadro bello y natural: hacer de

(a) La silva del arte métrica es un madrigal.

ellas un género particular de poesía que presenta un pueblo imaginario sin tradiciones históricas, sin costumbres heredadas, sin peligros ni catástrofes; que consagra y da valor á las más insignificantes tareas de rústicos enamorados, toca en lo anti-natural y afectado. A este defecto esencial de la bucólica han añadido los modernos que por cierto y desgraciadamente no han trascordado este género, una mezcla repugnante de costumbres y expresiones antiguas y modernas y una eterna monotonía nacida en parte de la estrechez del asunto, en parte del prurito de imitar y reproducir las ideas de los que tomaban por modelos.

Una imperfecta imitación de Teócrito y de Virgilio, un empeño en transformar en pastores de la Arcadia á nuestros labradores cristianos, laboriosos, que no conocen ni tradicionalmente al dios Pan, á los lascivos sátiros ni á tanta frase erudita como se ha puesto en su boca, fueron la ocupación de escritores sin número del siglo décimo sexto, séptimo, octavo y de muchos que en este se han honrado con el título de clásicos. En breve se vieron el gabán con caperuza y el sombrero de paja de nuestros campesinos unidos á las pieles de oso que cubrían á Acis; se vió al resplandor de los fuegos de San Juan al dios ceguezuelo con venda y arpones. Transformados los poetas en pastores sabían á duras penas en tan violenta situación qué juicios, qué afectos fingir; y así es que, á pesar de *la dulzura de su avena* y *de las lecciones de Apolo* y *del sabio Elpino*, no tardaron, después de acudir á farsas mitológicas, en valerse de discusiones metafísicas sobre sus imaginados amores. Y esa galantería ingeniosa y afectada que nació en las *cátedras de amor* de la edad media, que seduce al italiano en los poemas del Tasso, y es encantadora á veces y á veces insípida para el español en los guerreros del emperador Carlos, ó en los cortesanos de los Felipes; esta galantería puesta en boca de unos seres *procedentes* de la Arcadia y del Olimpo, vino á ser la jerga más ridícula y dislocada.

Lo común de las pinturas de la naturaleza que se leen en los poemas pastorales nos sirvió para calificar la mala descripción (a); no hay que buscar por ahí ásperas sierras, im-

(a) Véase la Poética general, Art. III. Preg. última.

petuosas cascadas, bosques incultos; se evitan los colores que pudiesen ofender á los ojos delicados, como se hiciera en la decoración del más elegante aposento: parece que la naturaleza consiente en revestirse de un tapiz artificial, con el fin de que no se lastimen los blancos pies de los labradores, ó más bien de los cortesanos disfrazados de campesinos, cuya ocupación es amar y cantar tercetos, octavas, etc., desde que *empieza Aurora á derramar rosas* hasta que *Apolo desata los bridones de su dorado carro.* Sólo el amor es bastante á interrumpir su colmada felicidad, mas les inspira en cambio los divinos versos con que cada pastor lleva la ventaja sobre sus rivales en el canto. ¿Y qué amor es este? Un amor vago, monótono, sin carácter; una pasión cuya naturaleza sensual ó platónica se ignora: un culto extremo á la persona amada, pero culto en que sólo se tributan suspiros y palabras, no puros afectos, ni denodados actos: reflexiones escolásticas á vueltas de las ponderadas tormentas de su corazón.

Sólo Gesner, bien distinto de sus modernos predecesores, ha invocado en este género á la naturaleza; la naturaleza que rara vez deja de contestar á cuantos la aman y la interrogan.

P. ¿Qué poemas pertenecen á la poesía bucólica?

R. La égloga que es su forma primitiva y consiste generalmente en un cuadro pastoril, entre descriptivo y dialogado; el idilio, nombre que significa simplemente lo que el de égloga, pero que se acostumbra dar á las pastorales que ofrecen mayor novedad y más lujo de imaginación; el drama pastoral, como el *Pastor fido* del *Guarino* y el *Aminta* del *Tasso*, que serán lo mejor que en el género se ha escrito (del último dió Jáuregui una excelente versión castellana); la novela pastoral inventada por Jorge Montemayor en su *Diana* que Gil Polo continuó é imitó el buen Cervantes. Sobran las canciones, las silvas, las canciones eróticas ó amorosas que caen bajo la jurisdicción de la poesía bucólica, no menos que muchas letrillas y romances, algunas de bastante interés.

Atento á darle la posible variedad, compuso Sannazaro églogas piscatorias, donde son pescadores en vez de campe-

sinos los que salen á plaza; otros las han compuesto venatorias ó tomadas de la vida del cazador. Tal es una de Herrera, que como ofrezca un calor y animación de que suelen estar desprovistas las demás, y como no le falte la prenda de originalidad, no vacilamos en ofrecerla por modelo, á pesar de alguna estancia de menos valer. Entre las que suprimimos, hemos debido contar una muy bella, pero que no estaría bien en un compendio de la naturaleza del presente.

De aljaba y arco, tú, Diana, armada
Que por el monte umbroso y extendido
Fatigas á las fieras presurosa,
Huye del alto Ladmo, desdichada,
Donde tu cazador duerme ascondido;
Que ya otra cazadora más hermosa
Persigue impetuosa
Al jabalí espumoso y enojado;
Que ya otra más hermosa cazadora
Al ciervo sigue ahora;
Si Endimión la viere, tu cuidado,
Venciendo de las fieras la braveza,
Te dejara por ella con tristeza.
A Endimion no dejes tú, Diana,
Queda con él, no siga el amor mío
Tu amor, Endimión esté contigo;
En la callada noche, en la mañana,
Al sol ardiente, al importuno frío,
Mi dulce cazadora esté conmigo:
Este bosque es testigo
Cuántas veces la llamo y busco en vano,
La aurora me oye sola sin su amante
Y se ofrece delante,
Cuando espera las fieras en lo llano.
Suspira ella su amor, yo lloro el mío;
Si al monte mira, yo á mi valle y río.
. . . .

O la ligera garza levantando
Mire al halcón veloce y atrevido,
O espere al jabalí cerdoso y fiero,
O la aura entre los árboles volando,
Con silencio y voz muda en lo escondido

Del pecho solo lloraré primero,
El dolor en que muero.
Sin tí el veloz caballo, el rayo ardiente
Del imitado trueno, y la sabrosa
Caza me es enojosa,
Pues tú me dejas mísero y doliente;
Todo me agradará y será mi gloria
Si vuelves, y de mí tienes memoria.
¿Por qué huyes y quieres que sin lumbre
En estas breñas muera con tormento,
Y no miras tu amante que te llama?
Baja de esa fragosa y alta cumbre,
Que según el ruïdo grave siento,
Que entre una y otra espesa rama
Que las hojas derrama,
Un feroz jabalí se ha recogido:
Con el arco en la blanca y tierna mano
Baja, que antes que al llano
Llegues, atravesado y extendido
De mi venablo y muerto, la espumosa
Cabeza llevarás victorïosa.

. . . .

. . . .

Si contigo viviera, ninfa mía,
En esta selva, tu sutil cabello
Adornara de rosas, y cogiera
Las frutas varias en el nuevo día,
Las blancas plumas del gallardo cuello
De la garza ofreciendo: y te trajera
De la silvestre fiera
Los despojos contigo recostado,
Y á la sombra cantando tu belleza:
Y en la verde corteza
De la frondosa encina, mi cuidado
Entendiendo conmigo, lo leyeras,
Y sobre mí las flores esparcieras.

. . . .

No dudes, ven conmigo, ninfa mía;
Yo no soy feo, aunque mi altiva frente
No se muestre á la tuya semejante;
Mas tengo amor y fuerza y osadía
Y tengo parecer de hombre valiente;

Que al cazador conviene este semblante
Robusto y arrogante:
Iremos á la fuente, al dulce frío,
Y en blando sueño puestos al ruïdo
Del murmurio esparcido
Del agua, tú en mis brazos, amor mío,
Y yo en los tuyos blancos y hermosos
A los Faunos haría envidïosos.
Mas si te agrada y ¡oh si te agradase!
Ven conmigo á esta sombra do resuena
La aura en los ciclamores revestidos
De hiedra, do se vió jamás que entrase
Alzado el sol con luz ardiente y llena.
Aquí hay álamos verdes y crecidos,
Y los pobos floridos,
Y el fresco prado riega la alta fuente,
Con murmurio süave y sosegado:
Aquí el tiempo templado
Te convida á huir el sol caliente:
Ven, Clearista, ven yá, ninfa mía,
Este prado te llama y fuente fría.

III.

POESÍA DIDÁCTICA Ó DOCTRINAL.

P. ¿Cuál es la poesía didáctica?

R. La que tiene por objeto enseñar ó presentar verdades útiles ó aplicables.

P. ¿Qué forma tuvo originariamente la poesía doctrinal?

R. La de colección de máximas morales que la experiencia dictó al poeta, ó cuyo conocimiento debió á su buen corazón ó á inspiración del cielo. Esta forma admite sin esfuerzo descripciones de costumbres, apasionados elogios de la virtud é imprecaciones al vicio;

los pueblos á quienes el poeta se dirigía acogían con un poético respeto y fervor lo que hallaban muy superior á sus conocimientos y les podía guiar en la senda de la vida; á nosotros nos agradan principalmente por su sencillez, por pintarnos el estado moral de aquellos pueblos y presentarnos cuadros naturales de sus costumbres y maneras.

A este género pertenecen algunos cantos de Odin y los poemas de los antiguos vates, que según Horacio (a), apartaron los hombres salvajes de sus matanzas y su grosera comida, prohibieron la Venus vaga, edificaron ciudades, esculpieron en tablas sus leyes. Al mismo pertenece entre varios de los libros sagrados el de los Proverbios, cuyo último capítulo, que contiene el hermoso retrato de la *mujer fuerte*, ha traducido nuestro León en los siguientes tercetos con alguna incorrección, pero con un candor verdaderamente antiguo.

El sabio Salomón aquí pusiera
Lo que para su aviso, de recelo
Su madre, y de amor llena le dijera.
¡Ay, hijo mío! ¡ay, dulce manojuelo,
De mis entrañas! ¡ay, mi deseado
Por quien mi voz contino sube al cielo!
Ni yo al amor de hembra te vea dado,
Ni en manos de mujer tu fortaleza,
Ni en daño de los Reyes conjurado.
Ni con beodez afees tu grandeza,
Que no es para los Reyes, no es el vino,
Ni para los jüeces la cerveza.
Porque en bebiendo olvidan el camino
Del fuero, y ciegos tuercen el derecho
Del oprimido pobre y del mezquino.
Al que con pena y ansia está deshecho
Aquel dad vino vos, la sidra sea
De aquel á quien dolor le sorbe el pecho.
Beba y olvidese, y no siempre vea
Presente su dolor adormecido:
Hurtese aquel espacio á la pelea.

(a) Humano capiti.

Abre tu boca dulce al que afligido
No habla, y tu tratar sea templado
Con todos los que corren al olvido.
Guarda justicia al pobre y al cuitado,
Amparo halle en tí el menesteroso,
Que así florecerá tu casa estado.
Mas ó si fueses, hijo, tan dichoso
Que hubieses por mujer hembra dotada
De corazón honesto y virtüoso;
Ni la perla oriental así es preciada,
Ni la esmeralda que el Ofir envía;
Ni la vena riquísima alejada.
En ella su marido se confía
Como en mercaduría gananciosa:
No cura de otro trato ó granjería.
Ella busca su lino hacendosa,
Busca algodón y lana diligente,
Despierta allí la mano artificiosa.
Con gozo y con placer continuamente
Alegra y da descanso á su marido:
Enojo no jamás, ni pena ardiente.
Es bien como navío bastecido
Por rico mercader, que en sí acarrea
Lo bueno que en mil partes ha cogido.
Levántase, y apenas alborea
Reparte la ración á sus criados,
Su parte á cada uno y su tarea.
Del fruto de sus dedos y hilados
Compró un heredamiento que le plugo,
Plantó fértil majuelo en los collados.
Nunca el trabajo honesto le desplugo,
Hizo sus ojos firmes á la vela,
Sus brazos rodeó con fuerza y jugo.
Esle sabroso el torno, el aspa y tela,
El adquirir, la industria, el ser casera:
De noche no se apaga su candela.
Trae con mano diestra la tortera:
El huso entre los dedos volteando
Le huye y torna luego á la carrera.
Abre el pecho al pobre que llorando
Socorro le rogó, y con mano llena
Al falto, y al mendigo va abrigando.

Al cierzo abrasador, que sopla y suena
Y esparce hielo y nieve, bien doblada
De ropa su familia va sin pena.
De redes que labró tiene colgada
Su cama, y rica seda es su vestido
Y púrpura finísima preciada.
Por ella es acatado su marido;
En plaza, en consistorio, en eminente
Lugar por todos puesto y bendecido.
Hace también labores de excelente
Obra para vender, vende al joyero
Franjas tejidas bella y sutilmente.
¿Quién contará su bien? su verdadero
Vestido es el valor, la virtud pura:
Alegre, llegará al día postrero.
Cuanto nace en sus labios es cordura,
De su lengua discreta cuanto mana
Es todo pïedad, amor, dulzura.
Discurre por su casa, no está vana
Ni ociosa, ni sin qué ya se le deba
Se desayunará por la mañana.
El coro de sus hijos crece y lleva
Al cielo sus loores, y el querido
Padre con voz gozosa los aprueba,
Y dice: muchas otras han querido
Mostrarse valerosas, mas con ella
Compuestas, como si no hubiesen sido.
Es aire la tez clara como estrella,
Las hermosas figuras burlería:
La hembra que á Dios teme, esta es la bella.
Dadle que goce el fruto, el alegría
De sus ricos trabajos: los extraños,
Los suyos por las plazas á porfía
Celebren su loor eternos años.

El sublime libro de Job que hasta cierto punto puede considerarse como un tratado didáctico ó moral, tiene aún la forma más libre y bella que las antiguas colecciones de máximas. La meditación, por lo que implica de vago é indeciso, tiene un carácter más poético que las verdades prescritas y positivas. Un tono semejante

tiene Young en sus *Noches*, y tal vez no es otro el que debieran adoptar los modernos poetas que se proponen por objeto directo asuntos abstractos y doctrinales.

P. ¿Cuál es la forma principal y la considerada como distintiva de la poesía didáctica?

R. El poema didascálico que consiste en un tratado sobre un arte, una ciencia, etc., revestido de formas poéticas. Requiere exactitud en los pensamientos, preceptos de útil aplicación, método y orden no tan analíticos como los de una obra prosaica, pero sí susceptibles de recorrerse con una sola ojeada; al mismo tiempo que la más esmerada elegancia y corrección de estilo, amenas descripciones, y oportunos é interesantes episodios.

Entre los Griegos, que enlazaban sus investigaciones naturales con sus mitos religiosos y tradiciones heroicas, era el poema didascálico más susceptible de verdadera poesía; mas no cabe duda que esta y la enseñanza directa no se componen bien por lo general. El mismo Virgilio, el más elegante de los poetas, en la que los críticos consideran como la más acabada de sus obras, las Geórgicas ó poema didascálico sobre la agricultura, debe sus mejores trozos á las descripciones desinteresadas de la naturaleza y á los episodios históricos y fabulosos. Posteriormente se han compuesto poemas sobre los inventores de las cosas, la gramática, la cría de gusanos de seda, etc.: júzguese cuán poéticos serán. Más acertados anduvieron en elegir asuntos, Akenside en sus *Placeres de la imaginación*, Pope en su *Ensayo sobre el hombre*, Nicolás Moratín en su *Poema sobre la caza* y nuestro antiguo Céspedes en el suyo no concluído sobre la pintura, del cual se citan buenos fragmentos.

P. ¿Qué es epístola?

R. Una carta en verso que sirve generalmente para explanar un pensamiento moral.

Las cualidades que exige este género de composición se desprenden del elogio que D. Manuel Quintana hace de una de las primeras en orden á antigüedad de nuestro Parnaso y de la indudablemente primera en mérito. «La mejor obra de Rioja es esta epístola.... Por más que se encarezca su mérito,

todo parece poco cuando una vez leída se consideran las bellezas que en sí tiene. El intento es noble y elevado, los pensamientos con que le desempeña son igualmente nobles, selectos y oportunos; las máximas y las sentencias sobremanera puras y virtuosas; las imágenes, en fin, las alusiones, todo el ornato, aplicados con la mayor sobriedad y con la más sabia inteligencia. Póngase atención después en el modo con que todo está ejecutado, y admirará más todavía el valiente desembarazo y la singular destreza con que el poeta, á pesar de la sujeción á que le obliga el difícil metro que ha elegido, anda, vuela, sube, desciende, según su argumento y sus ideas lo requieren, sin divagar nunca, sin decaer jamás, sin entregarse á una lozanía importuna por buscar la amenidad, sin dar en sequedad por buscar la sencillez. La pesada cadena del terceto, que ordinariamente es tan ardua para los poetas como penosa para los lectores, parece aquí un juguete y un adorno que sirve á la grandeza y al movimiento. Ni un ripio de palabra, ni un ripio de idea, ni una voz que no esté en su lugar. Nada hay aquí que escoger: todo es igualmente bello, todo igualmente nervioso: si un terceto sorprende por la idea, el otro agrada por la imagen: este se hace valer por la expresión, aquel por una limpieza y resolución que le constituyen proverbial. Perfección sublime que eleva y enajena el ánimo y que igualmente le desespera.» Siendo la Epístola de Rioja de sobrada extensión para insertarla íntegra, y no marcando la superior belleza de tal ó cual retazo el que deba escogerse, procuraremos que los que vamos á copiar presenten en cierto modo el plan general ó conjunto de la composición.

Fabio, las esperanzas cortesanas
Prisiones son do el ambicioso muere
Y donde al más astuto nacen canas;
Y el que no las limare ó las rompiere,
Ni el nombre de varón ha merecido,
Ni subir al honor que pretendiere.
El ánimo plebeyo y abatido
Elija en sus intentos temeroso,
Primero estar suspenso que caído:
Que el corazón entero y generoso
Al caso adverso inclinará la frente
Antes que la rodilla al poderoso.
. . . .

Más precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido
Que agradar lisonjero las orejas
De algún príncipe insine, aprisionado
Entre el metal de las doradas rejas.
¡Triste de aquel que vive destinado
A esa antigua colonia de los vicios,
Augur de los semblantes de un privado!
. . . .
¿Qué es nuestra vida más que un breve día
Do apenas sale el sol cuando se pierde
En las tinieblas de la noche fría?
¿Qué es más que el heno á la mañana verde,
Seco á la tarde? ¡oh ciego desvarío!
¿Será que de este sueño me recuerde?
. . . .
Temamos al Señor que nos envía
Las espigas del año y la hartura
Y la temprana pluvia y la tardía.
No imitemos la tierra siempre dura
A las aguas del cielo y al arado,
Ni á la vid cuyo fruto no madura.
. . . .
El soberbio tirano del Oriente
Que maciza las torres de cien codos
Del cándido metal, puro y luciente,
Apenas puede ya comprar los modos
Del pecar; la virtud es más barata,
Ella consigo misma ruega á todos.
¡Pobre de aquel que corre y se dilata
Por cuanto son los climas y los mares,
Perseguidor del oro y de la plata!
Un ángulo me basta entre mis lares,
Un libro y un amigo, un sueño breve
Que no perturben deudas ni pesares.
. . . .
Así, Fabio, me muestra descubierta
Su esencia la verdad, y mi albedrío
Con ella se compone y se concierta.
No te burles de ver cuánto confío,
Ni al arte de decir vana y pomposa

El ardor atribuyas de este brío.
¿Es por ventura menos poderosa
Que el vicio la virtud? ¿es menos fuerte?
No la arguyas de flaca y temerosa.
La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar; la ira á las espadas,
Y la ambición se ríe de la muerte.
¿Y no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro
De más ilustres genios ayudadas?
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé: rompí los lazos;
Ven y verás al alto fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Al mismo género moral pertenecen las cultas epístolas de los Argensolas, la enérgica de Quevedo al Conde Duque de Olivares, algunas de D. Leandro Moratín y de Jovellanos. En la de éste á sus amigos de Salamanca hay mucha parte descriptiva y fantástica.

Se han compuesto epístolas amorosas, como las heroidas de Ovidio, y las de Abelardo y Eloisa por Pope que no deben confundirse con su infiel traducción francesa ni con la versión castellana de la última. Pueden ser también elegíacas, como la dirigida por un poeta moderno á un noble español con motivo de la muerte de su esposa, que tal vez debe contarse como la mejor de sus poesías de menor extensión.

P. ¿Qué especie de poema es la sátira?

R. El destinado á censurar y ridiculizar los vicios y las debilidades de los hombres. Alternan en la sátira las descripciones de costumbres con las pinturas de caracteres, las reflexiones morales con los trozos burlescos y festivos; una regla muy esencial á su decoro es que *acuse al vicio, pero no al vicioso.*

Es este el único género que deba su nacimiento á los Romanos, y como cultivaron poco la comedia nacional, es también el único que nos da á conocer sus costumbres privadas y domésticas. Debe su origen á una especie de farsas que se usaban en Roma antes de la introducción de la comedia grie-

ga; Ennio y Lucilio las corrigieron y Horacio les dió su forma actual. El último poeta que puede considerarse como el inventor de la sátira, las compuso con una vivacidad y gracejo que nadie después de él ha alcanzado: sus compatriotas Persio y Juvenal más que por la delicadeza se distinguen por el nervio y vigor. Al último se propuso imitar nuestro Jovellanos en sus dos sátiras á Arnesto, á nuestro parecer las mejores entre las muchas morales y literarias, buenas y medianas que poseemos; continuamos la segunda, tan sólo suprimiendo un fragmento en que el virtuoso autor pensó cubrir con lo moral del objeto la tal vez excesiva desnudez de la expresión.

¿Ves, Arnesto, aquel majo, en siete varas
De pardomonte envuelto, con patillas
De tres pulgadas afeado el rostro,
Magro, pálido y sucio, que al arrimo
De la esquina de enfrente nos acecha
Con aire sesgo y baladí? Pues ese,
Ese es un noto nieto del rey Chico.
Si el breve chupetín, las anchas bragas
Y el albornoz no sin primor terciado
No te lo han dicho: si los mil botones
De filigrana berberisca que andan
Por los confines del jubón perdidos,
No lo gritan: la faja, el guadijeño,
El arpa, la bandurria y la guitarra
Lo cantarán. No hay duda: el tiempo mismo
Lo testifica, atiende á sus blasones.
Sobre el portón de su palacio ostenta
Grabado en berroqueña, un ancho escudo
De medias lunas y turbantes lleno.
Nácenle al pie las bombas y las balas
Entre tambores, chuzos y banderas,
Como en sombrío matorral los hongos.
El águila imperial con dos cabezas
Se ve picando del morrión las plumas,
Allá en la cima; y de uno y otro lado
A pesar de las puntas asomantes
Grifo ý león rampantes le sostienen:
Ve aquí sus timbres. Pero sigue, sube,
Entra y verás colgado en la antesala

El árbol gentilicio, ahumado y roto
En partes mil: empero de sus ramas,
Cual suele el fruto en la pomposa higuera,
Sombreros penden, mitras y bastones.
En procesión aquí y allí caminan
En sendos cuadros los ilustres deudos
Por hábil brocha al vivo retratados.
¡Qué gregüescos! ¡Qué caras! ¡Qué bigotes!
El polvo y telarañas son los gajes
De su vejez. ¿Qué más? Hasta los duros
Sillones moscovitas y el chinesco
Escritorio con ámbar perfumado,
En otro tiempo de marfil y nácar
Sobre ébano embutido y hoy deshecho,
La ancianidad de su solar pregonan.
Tal es, tan rancia y tan sin par su alcurnia
Que aunque embozado y en castaña el pelo,
Nada les debe á Ponces ni á Guzmanes.
No los aprecia: tiénese en más que ellos
Y vive así. Sus dedos y sus labios
Del humo del cigarro encallecidos
Índice son de su crianza. Nunca
Pasó del B a Ba. Nunca sus viajes
Más allá de Getafe se extendieron.
Fué antaño allá por ver unos novillos
Junto con Pacotrigo y la Caramba;
Por señas que volvió ya con estrellas
Beodo por demás y durmió al raso.
Examínale: ¡oh idiota! nada sabe.
Trópicos, era, geografía, historia
Son para el pobre exóticos vocablos.
Dile que dende el alto Pirineo
Corre espumoso el Betis á sumirse
De Ontígola en el mar: ó que cargadas
De almendra y gomas las inglesas quillas
Surcan el puerto Lápiche y se levan
Llenas de estaño y abadejo: ¡oh! todo,
Todo lo creerá: por más que añadas
Que fué en las Navas Uvitiza el santo
Deshecho por los Celtas, ó que invicto
Triunfó en Aljubarrota Mauregato.
¡Qué mucho, Arnesto, si del padre Astete

Ni aun leyó el catecismo! Mas no créas
Su memoria vacía. Oye, y diráte
De Cándido y Marchante la progenie,
Quién de Romero ó Costillares saca
La muleta mejor y quién más limpio
Hiere en la cruz al bruto jarameño.
Haráte de Guerrero y la Catuja
Larga memoria, y de la malograda,
De la divina Ladvenant, que ahora
Anda en campos de luz paciendo estrellas,
La sal, el garabato, el aire, el chiste,
La fama y los ilustres contratiempos
Recordará con lágrimas. Prosigue,
Si esto no basta, y te dirá qué año,
Qué ingenio, qué ocasión dió á los Chorizos
Eterno nombre; y cuántas cuchilladas
Dadas de día en día, tan pujantes
Sobre el triste Polaco los mantienen.
Ve aquí su ocupación: esta es su ciencia.
No la debió ni al dómine, ni al tonto
De su ayo Mosén Marc, sólo ajustado
Para irle en pos cuando era señorito.
Debiósela á cocheros y lacayos,
Dueñas, fregonas, truhanes y otros bichos
De su niñez perennes compañeros.
Mas sobre todo á Pericuelo el paje,
Mozo avièso, chorizo y pepillista
Hasta morir, cuando le andaba en torno.
Dél aprendió la jota, la guaracha,
El bolero, y en fin música y baile.
Fuéle también maestro algunos meses
El sota Andrés, chispero de la Huerta,
Con quien por orden de su padre entonces
Pasar solía tarde y mañanas
Jugando entre las mulas. Ni dejaste
De darle tú santísimas lecciones
¡Oh Paquita! . . . .
De tí aprendió á reirse de sus padres
Y á hacer al pedagogo la mamola:
A pellizcar, á andar al escondite,
Tratar con cirujanos y con viejas,
Beber, mentir, trampear; y en dos palabras

De tí aprendió á ser hombre... y de provecho...

. . . .

. . . .

. . . .

¿Qué hará? ¿Su alivio buscará en el juego?
¡Bravo! Allí olvida su pesar. Prestóle
Un amigo. ¡Qué amigo! Ya otra nueva
Esperanza le anima. ¡Ah! salió vana,
Marró la cuarta sota: adiós bolsillo.
Toma un censo: adelante: mas perdióle
Al primer trascartón, y quedó *asperges.*
No hay ya amor ni amistad. En tan gran cuita
Se halla ¡oh Zulem Zegrí! tu noto nieto.
¿Será más digno, Arnesto, de tu gracia
Un alfeñique perfumado y lindo
De noble traje y ruines pensamientos?
Admira su solar el alto Auseva,
Limia, Pamplona, ó la feroz Cantabria.
Mas se educó en Sorez: París y Roma
Nueva fe le infundieron, nuevos vicios
Le inocularon. Cátale perdido.
No es ya el mismo; ¡oh cuál otro el Bidasoa
Tornó á pasar! ¡Cuál habla por los codos!
¿Quién calará su atroz *galimatías*?
Ni Du Marsais ni Aldrete lo entendieran.
Mira cuál corre, *en polisón* vestido,
Por las mañanas de un burdel en otro
Y entre alcahuetas y rufianes bulle.
No importa: viaja incógnito con palo,
Sin insignias y en frac: nadie le mira.
Vuelve, se adoba, sale y huele á almizcle
Desde una milla... ¡Oh, cómo el sol chispea
En el farol del coche ultramarino!
¡Cuál brillan los tirantes carmesíes
Sobre la negra crin de los frisones!
Visita: come en noble compañía:
Al prado, á la luneta, á la tertulia,
Y al garito después. ¡Qué linda vida,
Digna de un noble! ¿Quieres su compendio?
.... Jugó, perdió salud y bienes
Y sin tocar á los cuarenta abriles
La mano del placer le hundió en la huesa.

¡Cuántos, Arnesto, así! Si alguno escapa,
La vejez se anticipa, le sorprende,
Y en cínica é infame soltería,
Solo, aburrido, y lleno de amarguras,
La muerte invoca; sorda á su plegaria.
Si antes al ara de himeneo acoge
Su delincuente corazón, y el resto
De sus amargos días le consagra,
¡Triste de aquella que á su yugo uncida
Víctima cae! Los primeros meses
La lleva en triunfo acá y allá: la mima,
La galantea... Palco, dijes, galas,
Coche á la inglesa. ¡Míseros recursos!
El buen tiempo pasó. Del vicio infame
Corre en sus venas la cruel ponzoña.
Tímido, exhausto, sin vigor.... ¡Oh rabia!
El tálamo es su potro. Mira, Arnesto,
Cual desde Gades á Brigancia el vicio
Ha inficionado el germen de la vida.
¡Y cual su virulencia va enervando
La actual generación! Apenas de hombres
La forma existe... ¿A dónde está el forzudo
Brazo de Villandrando? ¿Dó de Argüello,
O de Paredes los robustos hombros?
¿El pesado morrión, la penachuda
Y alta cimera, acaso se forjaron
Para cráneos raquíticos? ¿Quién puede
Sobre la cuera y la enmallada cota
Vestir ya el duro y centellante peto?
¿Quién enristrar la ponderosa lanza?
¿Quién?... Vuelve ¡oh fiero berberisco! vuelve
Que ya Pelayos no hallarás ni Alfonsos
Que te resistan. Débiles pigmeos
Te esperan. De tu corva cimitarra
Al solo amago quedarán rendidos.
¿Y esto es un noble, Arnesto? ¿Aquí se cifran
Los timbres y blasones? ¿De qué sirve
La clase ilustre, una alta descendencia
Sin la virtud? Los nombres venerandos
De Laras, Tellos, Haros y Girones
¿Qué se hicieron? ¿Qué genio ha deslucido
La fama de sus triunfos? ¿Son sus nietos

A quienes fía su defensa el trono?
¿Es esta la nobleza de Castilla?
¿Es este el brazo un día tan temido
En quien libraba el castellano pueblo
Su libertad? ¡Oh vilipendio! ¡Oh siglo!
Faltó el apoyo de las leyes: todo
Se precipita. El más humilde cieno
Fermenta y brota espíritus altivos
Que hasta los tronos del Olimpo se alzan.
¿Qué importa? Venga denodada, venga
La humilde plebe en irrupción, y usurpe
Lustre, nobleza, títulos y honores.
Sea todo infame behetría: no haya
Clases ni estados. Si la virtud sola
Les puede ser antemural y escudo,
Todo sin ella acabe y se confunda.

P. ¿Qué es fábula ó apólogo?

R. Una narración de un hecho que generalmente se supone haber pasado entre irracionales, y del cual se deduce una reflexión ó una verdad útil. La fábula debe ser muy sencilla, su dicción familiar é ingenua, el pensamiento final muy congruente con la relación ó historieta. Aunque, supuesta en los irracionales la facultad de hablar (raras veces también en las cosas inanimadas), hace mucha gracia el que sus modismos imiten á los de los hombres, debe procurarse que no sea así con respecto á las acciones y que sólo se les atribuyan tareas propias de su naturaleza: por este lado peca la bien ejecutada fábula de Iriarte que empieza, *Ello es que hay animales muy científicos*, etc., donde se supone que hay animales farmacéuticos y retóricos.

El apólogo tiene un encanto singular para la infancia de las naciones y la de los individuos, y es sobre todo muy propio al genio simbólico de los orientales, de quienes se cree que tomó Esopo el argumento de algunas suyas. Fedro las tradujo al latín, La Fontaine las acomodó al gusto é idioma de los franceses, y Samaniego al de los españoles. Algunos prefieren las del último á las literarias de Iriarte, pero la ori-

ginalidad de éstas, la dificultad que entraña el sacar una observación literaria de un cuento de brutos, la oportunidad y belleza de sus argumentos, y aun por lo general el desempeño dan un mérito poco común á las de Iriarte. De Samaniego es la fábula que en la Métrica pusimos como ejemplo de décima; de Iriarte la siguiente:

A una Mona
Muy taimada
Dijo un día
Cierta Urraca:
Si vinieras
A mi estancia,
¡Cuántas cosas
Te enseñara!
Tú bien sabes
Con qué maña
Robo y guardo
Mil alhajas.
Ven, si quieres,
Y veráslas
Escondidas
Tras de un arca.
La otra dijo:
Vaya en gracia,
Y al paraje
La acompaña.
Fué sacando
Doña Urraca
Una liga
Colorada,
Un tontillo
De casaca,
Una hebilla,
Dos medallas,
La contera
De una espada,
Medio peine
Y una vaina
De tijeras;
Una pasa
Y un mal cabo
De navaja,
Tres clavijas
De guitarra,
Y otras muchas
Zarandajas.
¿Qué tal? dijo:
Vaya, hermana:
¿No me envidia?
¿No se pasma?
A fe que otra
De mi casta
En riqueza
No me iguala.
Nuestra Mona
La miraba
Con un gesto
De bellaca;
Y al fin dijo:
Patarata!
Has juntado
Lindas maulas.
Aquí tienes
Quién te gana
Porque es útil
Lo que guarda;
Sino mira
Mis quijadas.
Bajo de ellas,
Camarada,
Hay dos buches,
O panadas,
Que se encogen
Y se ensanchan.
Como aquello
Que me basta:

Y el sobrante
Guardo en ambas
Para cuando
Me haga falta.
Tú amontonas,
Mentecata,
Trapos viejos
Y morralla;
Mas yo, nueces,
Avellanas,
Dulces, carne
Y otras cuantas
Provisiones
Necesarias.
¿Y esta Mona
Redomada
Habló sólo
Con la Urraca?
Me parece
Que más habla
Con algunos
Que hacen gala
De confusas
Misceláneas
Y farrago
Sin substancia.

En la *parábola* se introducen personas en vez de animales: parábolas son las bellísimas del *Hijo pródigo*, de las *Doncellas fatuas*, etc., con que el divino Preceptor no se desdeñó de revestir las verdades que revelaba.

P. ¿Hay algunos otros poemas que puedan ponerse en la clase de didácticos?

R. Hay el epigrama que es la relación de un hecho gracioso ó de un dicho agudo y viene á ser como una muy corta satirilla (1); la inscripción que es la leyenda que se pone al pie de una estatua, en el frontis de un edificio, etc. (2); á la inscripción se asemeja el epitafio, que es la que se graba en los sepulcros (3); sólo falta mencionar los romances y letrillas burlescos que son unas verdaderas sátiras, con aspecto más ligero y popular (4).

(1) Véanse los dos primeros ejemplos de cuarteto y de quintilla en el Arte Métrica.

(2) Tales son los últimos ejemplos de pareado y de cuarteto, para poner al pie de las estatuas de la Farmacia y de Niobe.

(3) Se dió un ejemplo en el de cuarteto endecasílabo.

(4) De ambos dimos también fragmentos en el Arte Métrica.

POESÍA ÉPICA Ó NARRATIVA

I.

EPOPEYA Ó POEMA ÉPICO.

P. ¿Qué es la epopeya ó poema épico por excelencia?

R. La relación poética de una empresa esclarecida, que generalmente tiene un interés peculiar para la nación en que se escribió.

P. ¿Cuál es el fin del poema épico?

R. Buscar el bello ideal del hombre en sus cualidades físicas y morales, enajenar el ánimo pintándole un universo maravilloso, presentarle acciones elevadas y heroicas, mostrar los felices efectos de la práctica de la virtud y los desastres que los crímenes y vicios ocasionan; como también dar á conocer á un pueblo sus antiguos fastos y aun difundir las ideas particulares del poeta sobre el hombre y la creación.

P. ¿No han considerado algunos la epopeya como una instrucción disfrazada con los hechos de hombres ilustres, de la misma suerte que usa el apólogo de los de irracionales?

R. Sí señor y es una de las ideas más erróneas que haya podido inventar una crítica falsa y sistemática.

Mal alcanzaría el nombre de poeta épico el que la acogiese; el que al contrario no se inflamase con el aspecto de un gran cuadro de acciones y personajes, no se poseyese de él eficazmente, ni lo trasladase á su composición con toda la naturalidad y calor posibles. El sentimiento de grandeza y admiración debe inspirar el poema, el mismo sentimiento ha de presidir á su ejecución y ha de ser el efecto inmediato que cause su lectura. Aunque de los hechos épicos, como de la mayor parte de los acontecimientos reales pueden deducirse máximas y lecciones, en nada piensan menos los épicos que en servirse de sus poemas como de un envoltorio para aquéllas, pues lo que les mueve á escribir es la fantasía inflamada por un hecho interesante; el que éste enseñe alguna cosa al entendimiento es un resultado imprevisto y secundario.

Parece que fué Anaxágoras el primero que supuso que la Illiada no era más que una grande alegoría; el P. Le-Bossu el que ha explanado esta idea con más detención. «Homero, dice el último, vió á los Griegos divididos en un sin número de estados independientes y precisados á unirse muchas veces en un solo cuerpo contra sus enemigos comunes. La instrucción más útil que podía darles en tal situación, era hacerles ver que la falta de armonía entre los príncipes es la ruina de la causa común. Para corroborar esta instrucción trazó en su mente una historia general de esta naturaleza, etc.... Sobre este plan *importaba muy poco que Homero hubiese empleado nombres de animales ó de hombres.* De cualquier modo hubiera sido igualmente instructivo.» La penúltima frase acaba de indicar lo poco que afectaban á Le Bossu las bellezas de Homero; el que sepa leer dos páginas de la Illiada, y compare luego la impresión poética que recibe con la didáctica que exige la suposición de Anaxágoras, conocerá la falsedad y la pedantería de la última. El cantor de Aquiles más aspiraba á ser el cronista que el pedagogo de los Griegos y aun se cuenta que viajando con su amigo Mentes, se enteraba de todas las tradiciones locales ó particulares á cada país, y guardaría en la memoria circunstancias de poca monta en sí mismas, pero interesantes en cuanto le revelaban el carácter de sus héroes y la historia de su patria.

P. ¿Qué propiedades han reconocido los críticos en la acción de las mejores epopeyas?

R. La de ser una, grande é interesante.

P. ¿Qué se entiende por unidad de acción?

R. Que todos los hechos que se refieren en el poema, conspiren á la consecución de un mismo fin. No basta que el poeta se limite á las acciones de un solo hombre, ó á las que acaecieron en cierto período de tiempo, sino que la unidad debe estar en el hecho mismo y nacer de la conjuración de todas las partes en formar un todo completo. La unidad de la acción épica es tal vez comparable á la de un árbol, cuyas varias y hojosas ramas nacen de un mismo tronco, viven de una misma vida y contribuyen á formar la única configuración del conjunto.

P. ¿Qué son episodios? ¿los excluye la unidad de la acción épica?

R. Son ciertos incidentes ó acciones secundarias anejos á la acción principal, aunque no tan esenciales, que si se omitiesen quedase ésta destruída. Deben introducirse naturalmente, tener suficiente conexión con el interés primario del poema y ser amenos y variados. Tanto en la acción como en los episodios los grandes épicos nos ponen á la vista todos los aspectos del hombre físico y moral, las costumbres é instituciones de los diferentes pueblos, y los conocimientos religiosos, astronómicos y físicos de su siglo.

P. ¿Cuál es la segunda calidad de la acción épica?

R. Que sea grande, que reuna todo el esplendor é importancia suficientes para llamar la atención de los lectores, al mismo tiempo que para justificar la magnificencia y maravilloso aparato de que la reviste el poeta.

P. ¿Hay alguna circunstancia que contribuya de un modo particular á la grandeza de la acción?

R. Sí señor, y es la que haya tenido lugar en una época algo lejana á la del poeta, lo que da lugar á alterar circunstancias, llenar los vacíos de la historia, y dar á los héroes la grandiosidad que la tradición les atribu-

ye y que nos hallamos inclinados á conceder á los hombres que vivieron en remotos siglos, y á admitir mayor número de circunstancias maravillosas y sobrenaturales.

P. ¿Qué nombre se da á estas circunstancias?

R. El de *máquina* épica. La *máquina* ó *maravilloso*, casi esencial á la epopeya, debe usarse con sobriedad y ser acomodada á las creencias del siglo en que vivieron los personajes que se celebran, y de una manera ú otra comprensible para los lectores á quienes se destina. Si el maravilloso de la epopeya se funda en el cristianismo se evitará el profanarlo, y aun en muchos casos será preferible echar mano de su influencia invisible y eterna que de la visible y especial.

P. ¿Bastará que la acción sea grande para que logre interesar?

R. Será necesario que nada odioso renueve al pueblo para quien se ha escrito, sino que le recuerde una época gloriosa, un héroe favorito, etc.

P. ¿Cuál es la clase de caracteres que deberá pintar el poeta épico?

R. Los caracteres imaginarios pueden dividirse en dos clases: caracteres abstractos y caracteres reales. Los primeros son meras personificaciones de vicio, virtud, valor, amor, etc.; contienen los segundos la mezcla de buenas y malas cualidades, de afectos de distinta condición que se advierten en la naturaleza real. A los últimos, únicos verdaderamente humanos y significativos, debe atenerse el poeta; observar y pintar los delicados matices que distinguen las personas de un temple semejante; representar al hombre con las aparentes inconsecuencias de su conducta; indicar en su móvil aspecto las huellas de las varias y encontradas pasiones.

P. ¿Es indispensable que en la epopeya haya un héroe que descuelle sobre todos los demás?

R. Bien que no se hable continuamente de un mismo personaje, uno debe haber en quien se concentre el mayor interés, por quien sienta y comunique el poeta una singular predilección y cada vez que lo ponga en

escena parezca que el estilo y la fantasía adquieran nueva frescura y cobren más poderosos bríos.

P. ¿Será preferible que el poema tenga un término feliz?

R. A lo menos que la principal empresa se lleve á cabo para que no produzca en el ánimo un penoso desaliento; lo que no se opone á que la suerte de algunos personajes deje una impresión de apacible tristeza, tan acorde con el temple del corazón humano.

P. ¿Cuáles son los poemas épicos ó epopeyas á que ha dado la primacía la opinión de la posteridad y la de la generalidad de los inteligentes?

R. La *Illiada* y la *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, el *Orlando furioso* del Ariosto, la *Jerusalén libertada* del Tasso y el *Paraíso perdido* de Milton.

El asunto de la primera es la contienda entre Aquiles y Agamenón sobrevenida durante la guerra de Troya, cuya caída retardó; la Odisea comprende los viajes y aventuras del capitán griego Ulises después de la destrucción de aquella ciudad, hasta su llegada al reino de Itaca y á la mansión de sus padres. Tales son los asuntos de los dos libros en que se gloría la antigüedad griega y aun el espíritu humano, que jamás escritor mortal ha aventajado y que fueron los maestros, no de los poetas tan sólo, sino también de los oradores, historiadores, filósofos y legisladores de los Helenos. Tales son los poemas épicos por excelencia, y los únicos tal vez que llenen cumplidamente las condiciones de este género de poesía, si bien es cierto que al asignarlas, los críticos se han atenido sobrado servilmente á las formas usadas por Homero, sin prestarse á reconocer las demás posibles y hasta cierto punto necesarias para otros pueblos y otros asuntos.

Es Homero un genio libre, vasto y original; sencillo y grande como la naturaleza; como ella variado y fecundo, y dotado en alto grado del don de percibirla inmediatamente con fuerza y claridad. Ni debemos suponerle otros modelos ni precursores que las tradiciones populares y religiosas que de boca de sus compatriotas recogiera, las observaciones que le ofrecieron sus aventuras y viajes propios, y los informes cantos de otros poetas que le precedieron indudablemente. La

acción expuesta en sus libros y hasta su misma existencia pertenecen á aquella época que llamarse puede la aurora de las naciones; en la cual ricas éstas de fuerza y esperanzas y llevando en su seno gérmenes fecundos, conservan no poco de su primitiva rusticidad y cierto carácter sencillo é infantil; época por lo ingenuo de sus virtudes, por lo desembozado de sus pasiones, por la simplicidad de sus costumbres y por su excesiva credulidad la más adecuada á la poesía épica. Por otra parte los héroes cantados por Homero no son los caudillos de una raza oscura, destinada á no dejar en pos otra nombradía que la adquirida en una feliz y sangrienta jornada, sino los predecesores del pueblo más ricamente dotado por el cielo y que éste eligió por depósito de la civilización oriental, y por cuna de la europea.

Su simplicidad, propia de unos tiempos en que, no saciado aún el gusto, no necesitaba para avivarse de compuestos artificiosos; la serenidad de su concepción y estilo, don común á los mejores escritores griegos; la imparcialidad poética que le obliga á pronunciar con tanto respeto como los de su pueblo los nombres de los héroes enemigos; su método natural, vivo y dramático, tal vez se podrán reconocer en el siguiente fragmento, que á aquellas cualidades generales añade la de contener una de las situaciones interesantes para la fantasía y sublimes para el alma que abundan en Homero.

«Dichas estas palabras, remontóse Mercurio al alto Olimpo: bajó Príamo del carro, dejando allí á Idoco que quedó guardando las mulas y los caballos. El anciano se dirigió por la senda más breve á la mansión de Aquiles, querido de Júpiter, y hallóle en el interior; afuera estaban sus compañeros, excepto el héroe Automedón y Alcimo, raza de Marte, que le asistían: acababa de comer y de beber y se hallaba aún junto á la mesa. No repararon en el gran Príamo hasta que allegándose, cogió las rodillas de Aquiles y besó aquellas manos terribles, homicidas, que habían dado la muerte á muchos de sus hijos.... Quedó absorto Aquiles contemplando á Príamo, semejante á los Dioses; pasmados los demás, mirábanse uno á otro, hasta que Príamo rogó á Aquiles con las siguientes palabras: «Acuérdate de tu padre, oh Aquiles semejante á los Dioses! como á mí la edad le agobia, y como yo toca al último límite de la vejez. Quizá en este momento le oprimen poderosos enemigos y se halla sin quien le defienda. Mas en cuanto sabe que tú existes se regocija en el fondo del corazón; todos

los días espera ver á su hijo que regresa de Troya. Yo empero, triste de mí, de tantos hijos como contaba en la poderosa Illión, pienso que ni uno me queda. Cincuenta tenía, cuando se aproximaron los hijos de Grecia, diez y nueve de un mismo seno y los demás de diferentes cautivas: la mayor parte hoy abatidos por el implacable Marte. Uno había que, solo, defendía á sus hermanos y á Troya, al que acabas de matar cuando combatía por su patria.... Héctor. Por él me he llegado á la armada griega; vengo á rescatar su cuerpo y te daré en cambio innumerables dones. Respeta á los Dioses, oh Aquiles; ten lástima de mí y acuérdate de tu padre. ¡Oh! ¡cuán infortunado soy! nadie se ha visto en este exceso de miseria: beso las manos que han muerto á mis hijos.» Dijo, y el recuerdo de su padre hizo llorar á Aquiles, y tomándole la mano, apartó suavemente al viejo, etc.

Imitador de Homero y como tal muy apartado de su originalidad y fuerza, bien que en otras cualidades compita con él, fué el latino Virgilio, que se valió para argumento de su poema de la tradición romana que hacía remontar el origen de su estado al héroe troyano Eneas. Este asunto le dió lugar á poner en escena los héroes celebrados por Homero y enlazó las aventuras del suyo, por medio de un feliz anacronismo, con la suerte de Dido, fundadora de Cartago, después rival vencida de Roma. Mas á pesar de tan singulares ventajas, de fundarse el poema en una tradición patriótica y de no perderse en él ocasión de recordar las glorias nacionales, no pudo en manera alguna ser popular como el de Homero, inspirado por la tradición oral, ni transmitir como éste á la posteridad los fenómenos de la vida de un antiguo pueblo. Distínguese el genio de Virgilio por un temple tierno, delicado y patético y por cierta tendencia á revestir los objetos de un velo melancólico (circunstancias poco comunes en los poetas del paganismo); y uno de sus mayores méritos, en el cual nadie tal vez le ha aventajado, estriba en la limpieza y tersura de la ejecución, en la bella dignidad y amable nobleza de estilo, en un encadenamiento de altos y agraciados conceptos, y de sonidos y números dulcísimos y majestuosos.

En época no muy posterior, pero bien distinta de la de Virgilio, floreció Lucano, poeta original, contaminado ya del mal gusto y afectación que se habían apoderado de la romana literatura. Cantó en su *Farsalia* los últimos días y la caída de la libertad republicana, y por este asunto inmediato á su

época y acaecido en una muy conocida y sobremanera culta, al mismo tiempo que por el temple de su alma escéptica y estoica, y por las propias prendas de su estilo, más enérgico y austero que risueño y ameno, consiguió versificar una historia poética y animada, que no un verdadero poema épico.

Las razas que destruyendo el imperio romano renovaron la faz de Europa tuvieron una epopeya propia en su Niebelungen; pero los pueblos nacidos del caos de la época bárbara no poseyeron un Homero que reuniese y fecundase los abundantes elementos épicos que sus novelas, baladas y crónicas ofrecían; hasta que mitigado el primitivo entusiasmo, debilitadas las creencias, desvirtuadas las antiguas instituciones, nació el que hubiera podido serlo en época algo más remota, en corte no tan liviana como la de Ferrara, y tal vez con ánimo un tanto más sesudo: Ariosto. Celebró los héroes del ciclo de Carlo-Magno, valiéndose un tanto de las narraciones versificadas por los franceses en los dos siglos anteriores y siguiendo el metro y mejorando el estilo de otros poetas ferrareses que le precedieron, pero que por lo mediano de su talento parecen no haber nacido sino para preparar y abrir el paso al Ariosto: coincidencia singular, aunque no la única en los anales de la poesía.

Despreció el Ariosto el precepto fundamental de la unidad de acción, y si alguna regularidad de plan se propuso de antemano, su fértil fantasía rompe acá y allá los términos señalados y se abre paso á nuevos é inesperados incidentes. En su manera alterna lo cómico con lo tierno y sentimental, lo vulgar con lo maravilloso, y con lo moral lo demasiadamente libre. Mas sea cual fuere el estilo que adopte, jamás suelta la varilla mágica que á nuestros ojos pone las campiñas y los castillos, los campamentos y las regiones encantadas, el sonrís de las doncellas y el ceño de los guerreros; y en la franqueza, facilidad y gracia de estilo es único é inimitable.

El asunto de la justamente célebre ***Jerusalén libertada*** de Torcuato Tasso se cifra en la conquista de la santa ciudad por las huestes cruzadas, y es el que mayor interés puede ofrecer á las naciones modernas, como que abraza la más esclarecida acción llevada á cabo en nuestros siglos heroicos. Aunque el poeta de Sorrento no pudo como Homero recoger los pormenores del asunto de la tradición oral, se esmeró en conocer por medio de crónicas é historias las particularidades del país,

las costumbres y hechos de los héroes y los incidentes de la famosa expedición. Comprendió lo grande del carácter de ésta, enlazóla con lo maravilloso y con lo celestial, como la naturaleza de su religioso objeto y la de los tiempos en que se emprendió, requerían; y puso de su parte un tono sentimental y elegíaco no desacorde con el carácter de los antiguos caballeros. Cítase el poema del Tasso como modelo de composición, de unidad al mismo tiempo que de variedad, de orden y de riqueza épica, y por lo que toca á caracteres créese que el del prudente Godofredo, el del apasionado Reinaldo, el del generoso Tancredo y los de la dulce Herminia, de la encantadora Armida y de la insensible Clorinda ofrecen reunidos y contrastados una animación que no se queda atrás de la producida por los héroes de Homero; y que á los de este exceden aquéllos por una idealidad, ternura y pureza debidas á la influencia de la verdadera religión. Tamañas prendas, tanta grandeza en la concepción están en parte ofuscadas por las cualidades de la exposición ó estilo que cuando debiera ser patético pasa á artificioso y alambicado, y aunque elegante y expresivo, es algún tanto trillado y común, y se halla muy distante de la originalidad, de la fuerza, del amor á lo grande y de aquella percepción inmediata á la naturaleza que distinguen al padre de la epopeya.

Contemporáneo de Tasso fué el portugués Camoens, y aun le precedió en la publicación de su poema ó de sus *Lusíadas*, cuyo principal objeto es celebrar el descubrimiento de las Islas orientales, bien que ya en aquel título descubre su intento de publicar todas las demás glorias de su patria. Un profundo afecto á ésta, un incesante y poético entusiasmo de gloria y de amor distinguen al cantor de Vasco de Gama, y cítanse algunos trozos de su poema dignos de Homero por lo sublime. Critícasele con harta razón la absurda mezcolanza de las fábulas paganas y de los dogmas del cristianismo.

Cuando desaparecieron de Europa los últimos vestigios de las costumbres heroicas, cuando la poesía degenerada iba convirtiéndose en órgano de la adulación y de la cortesanía, en el seno de una revolución desoladora y de una secta enemiga de las bellas artes, nació Milton, quien desdeñándose de celebrar las expediciones guerreras y la caída de los imperios, remontándose en alas del genio é inspirado por la poesía sacra, osó cantar la creación, los primeros días y la caída del padre del linaje humano. En este asunto es todo maravilloso,

la menor acción importante, fértil en enseñanzas y llena de resultados para el porvenir de la humanidad; ni á este asunto quedó inferior el poeta inglés, ni lo quedó en lo posible á las sublimes y concisas líneas del texto sagrado que sirvieron de fundamento y de plan para el *Paraíso perdido.* Parece poseer Milton una verdadera *intuición* de los primeros días del mundo; en invención, grandeza y sublimidad es el único épico comparable al cantor de Aquiles y de Ulises, y á pesar de sus grandes irregularidades, en pocas partes le cede y en algunas le aventaja. Bellísimas especialmente son sus descripciones de Satanás, de las primeras pláticas y de los amores de Adán y Eva, de su caída, de su posterior asombro, de su conciliación y arrepentimiento, etc.

En la época en que la literatura inglesa servía de modelo á la alemana, se prescribió Klopstock el más elevado de los asuntos: la vida y pasión del divino Redentor, siguiendo en parte el ejemplo y las huellas de Milton. Aunque desprovisto de su genio creador, logró aquél formar una obra grandiosa, en que domina un sincero espíritu de piedad, un recogimiento poético y un sentido noble y sublime.

Largo espacio y hasta un tratado aparte menester serían para dar una idea de la singular y extraordinaria creación que brilló como un sol en el cielo de la edad media; de una de las pocas obras que no reconocen modelo y de la única que no consiente imitadores; de la augusta composición teológica inspirada por el amor á Beatriz; del *sacro poema en que pusieron mano cielo y tierra;* de la divina Comedia de Dante. Tan extraño título puso á su obra el poeta florentino, y cierto que si por su extensión material, por la idea primaria, por lo grandioso de la concepción y por su disposición y diseño inmenso y simbólico se parece á la poesía épica, compónese también de mil y mil sublimes aunque reducidos dramas de ira, de terror, de ternura y de beatitud. Y en esto se asemeja á las fachadas de las antiguas catedrales que en sus innumerables espacios y comparticiones ofrecían emblemas de devoción, coros angélicos, imágenes santas, pasos ejemplares, castigos eternos, monstruos horribles; pero en que tantas y tan diversas representaciones conspiraban á un solo fin y se reunían y confundían en el grandioso delineamiento del conjunto.

Entre las obras de mayor nombradía que pertenecen al género épico ó que holgadamente á él pueden reducirse, falta

sólo mencionar el *Telémaco* de Fenelón, genio puro y apacible, la *Henriada* de Voltaire, cuya máquina fundada en personificaciones de ideas abstractas indica por sí sola su tendencia filosofadora y anti-poética, y el *Poema de los Mártires*, hermoso producto del profundo estudio que en las antigüedades gentil y cristiana ha hecho el ilustre contemporáneo Chateaubriand.

P. ¿Qué poema épico podemos oponer á los de los antiguos, ingleses é italianos?

R. Ninguno, en vano nuestros críticos y poetas han demandado á Apolo que tuviese á bien inspirar una epopeya española; el dios se ha negado y tal vez no le era dable acceder. Desde el antiguo Lucano, español también, la manía de poetizar la realidad histórica é inmediata no ha dejado á nuestros épicos. Cítanse sin embargo y contienen muchos elementos poéticos, la *Araucana* de Ercilla, el *Bernardo* de Balbuena, el *Monserrate* de Virués, la *Jerusalén* de Lope de Vega y la *Cristiada* de Ojeda, no indigno precursor de Klopstock.

II.

DE LA NOVELA.

P. ¿Qué se entiende por novela?

R. Una relación de acontecimientos imaginarios hecha en prosa ó en verso, y que interesa por medio de aventuras imprevistas y fabulosas.

Este género de literatura ha sido conocido en todas las épocas y países, aun en aquellos que poseyeron el más noble y sostenido de la epopeya. Como medró mucho en los siglos heroicos de la Europa moderna y se apoderó desde luego de la pintura de las costumbres en que se fundan las actuales, sin que desde entonces se haya interrumpido la sucesión de novelas de uno ú otro estilo, de este ó aquel gusto, y como

por otra parte su forma es más libre y varia, admite más pormenores y se presta de mejor grado á las consideraciones morales y metafísicas que la de la rigurosa epopeya, es la clase de poesía épica ó narrativa que más nos conviene y la que han adoptado los más altos ingenios de nuestra edad.

P. ¿Cuáles son los requisitos de la novela?

R. Con tal que logre interesar ó que no sea pesada ni trivial, que presente un cuadro vivo y animado de la naturaleza (la que se aviene á ser mirada con los ojos particulares de cada buen escritor), con tal que respete las reglas universales de la moral y del buen gusto, puede el novelista escribir en prosa ó en verso (bien que en este último caso requiere la composición mayor elevación de estilo y tomaría en castellano el nombre de *Canto épico*, *Poema caballeresco*, etc.), puede extenderse poco ó mucho, poner en escena un gran número de caracteres ó tres ó cuatro personas solas, presentar una acción sumamente sencilla ó bastante complicada, hacer pasar al héroe de una situación á otra, sin que entre éstas medie la menor conexión, ó estrechar y trabar el nudo de los diferentes sucesos, lo que es más común y más ingenioso; puede en fin elegir acciones enlazadas con la suerte de los imperios ó los que sólo interesen al reducido círculo de una familia.

P. ¿No huele el nombre de novela á cosa fútil y de poco valer?

R. Aunque sobran las novelas triviales y despreciables, el género en sí es uno de los medios más aptos para comunicar la instrucción, dar á conocer las costumbres de los diferentes países, comunicar cierto conocimiento de las inclinaciones y flaquezas humanas sin las costosas lecciones de la experiencia, mostrar los males que llevan consigo nuestras pasiones, hacer amable la virtud y odioso el vicio.

El célebre Lord Bacón se vale como de una prueba de la grandeza y dignidad del entendimiento humano de su inclinación á las historias ficticias, y de su empeño en buscar en un

mundo imaginario mayores virtudes, acciones más brillantes, mejor distribución de penas y recompensas que las que se nos ofrecen en el que tenemos á la vista.

P. ¿Qué nombres dará V. á las diferentes especies de novelas que han ido sucediéndose?

R. Los siguientes: I Novelas antiguas: II Novelas orientales: III Novelas de los pueblos del Norte; las de las lenguas meridionales en la edad media que comprenden: IV las de la Tabla redonda: V las de Carlo Magno y sus Pares: VI las de la familia de Amadís: VII Novelas heroicas: VIII Novelas cómicas: IX Novelas morales, sentimentales y psicológicas: X Novelas históricas.

I. Los Griegos y Romanos conocieron la novela, sin embargo de no haberla cultivado sus mejores escritores y de ser el ramo de su literatura que menos atención ha merecido de la posteridad; los cuentos jónicos y milesios de que los sibaritas eran acérrimos partidarios, es de suponer que ofrecerían por lo menos tanta inmoralidad como ingenio. Nos quedan algunas novelas latinas compuestas en la decadencia del imperio por Apuleyo, Aquiles Tacio y el obispo Heliodoro.

II. El carácter de las naciones orientales se inclinó desde muy antiguo á lo fingido y maravilloso, y á disfrazar sus ideas filosóficas con fábulas y parábolas. Los Cuentos árabes compuestos en diferentes épocas, y muchos de los cuales se suponen acontecidos en el reinado del célebre Haroun Al Raschid, contemporáneo de Carlo-Magno, son aún en el día el encanto de las horas de ocio de los orientales y uno de los pocos ejercicios de su aletargada imaginación, y no agradan menos á los europeos que los han vertido á la mayor parte de sus idiomas. Sospechan algunos que toda la semilla de la novela europea se debe á los árabes, y es verdad que en la edad media se hallan algunas suyas traducidas, entre otras enteramente nuevas, otras derivadas de las fábulas mitológicas ó de las del Norte. Mas lo que aquéllas pudieron hacer fué alimentar y avivar una inclinación ya natural y eficaz y dar un colorido más maravilloso á nuestras leyendas, especialmente á las de los últimos siglos de la edad media.

III. Las sagas ó narraciones primitivas de los Escandínavos se acercan sobremanera á la verdad histórica y tal vez con

este solo fin se compusieron, sólo que el amor á lo maravilloso hizo dar muy luego cabida á los grandiosos portentos que caracterizan los anales de los pueblos nacientes. Su estilo brusco y conciso, lleno de expresiones gigantescas y atrevidas comparaciones, parece buscado á propósito para indicar la suma diferencia que mediaba entre el temple de los Escaldas y el de sus cofrades los *Menestrales* que usaban un lenguaje asaz arrastrado, lánguido y dulzón. Los pueblos germanos participaron de las leyendas escandínavas y tuvieron propio y abundante caudal en el gran libro de *Niebelungen*, ó la destrucción de los Burguiñones, donde aparecen Atila y Teodorico; y en varios de *Helden Buch* (libro de los héroes), que se distinguen de las novelas meridionales por una mayor ferocidad de maneras y por la creencia en un pueblo subterráneo de feos y poderosos enanos.

IV. Muy singular es que las primeras narraciones caballerescas, producto de una raza altiva é independiente, fuesen escritas en el idioma de uno de los países avasallados y se fundasen en tradiciones que no eran las de los conquistadores. En la provincia francesa de que los normandos se apoderaron en el siglo x y en la corte normanda de Inglaterra, fueron escritas en idioma walón ó francés antiguo las leyendas derivadas de las historias célticas que los compatriotas de Guillermo el Conquistador conocieron por medio de la tradición oral ó el auxilio de traducciones latinas de los poemas bretones. Artús, último rey celta que resistió á la irrupción de los anglosajones (vencidos á su vez por los normandos), y sus intrépidos compañeros los de la Tabla redonda constituyen la primera familia de héroes caballerescos; fácilmente se le agregó Tristán, principal personaje de las llamadas trinidades célticas, y se la relacionó por medio de la fabulosa demanda del santo Graal con la historia sagrada. Artús, Tristán, Lancelote y Percival pasaron á ser los personajes ideales condecorados con todas las dotes de fuerza, destreza y lealtad que la caballería exigía de sus adeptos y cada novelista se abrogó el derecho de atribuirles nuevos peligros y hazañas, sin obligarse á más que á conservar fielmente el carácter distintivo que al héroe atribuía la tradición.

V. En la misma batalla de Hastings que dió á los normandos el cetro de Inglaterra, cierto Taillefer, juglar y guerrero, entonó una canción de *Carlo-Magno y de sus Pares*, que murieron en Roncesvalles: he aquí uno de los orígenes de la se-

gunda clase de libros de caballería. Mas aunque no sea el único de tan remota época, y entre otros pueda contarse la famosa crónica de Turpin que algunos creen del mismo siglo xi, la verdadera aparición de los libros relativos á Carlo-Magno y á los doce Pares, no es anterior á la conclusión de las cruzadas, á los fines del siglo xiii y al reinado de Felipe el Atrevido. Publicada la novela de *Berta la de los luengos pies*, por Adenez, rey de armas de este monarca, no tardaron en presentarse poetas que cantasen á Reinaldos de Montalbán, Huon de Burdeos, los cuatro hijos de Aimón, Maujis y Morgante. Un soberano como Carlo-Magno, un héroe que había imperado en la mitad de Europa é influído poderosamente en la suerte de las generaciones futuras, daba ya de sí abundante pábulo á la fantasía, mas de esto no contenta la de los pueblos y novelistas, le rodeó de una corte de héroes semi-fabulosos que no vagaban ya, como los compañeros de Artús, por los helados yermos del Norte, sino que daban cima á sus aventuras en las regiones del Oriente y del Mediodía, ricas en las maravillas del Arte y de la Naturaleza y pobladas de potentes Magas, reinas de un universo encantado (E).

VI. Las mismas novelas versificadas que durante tantas generaciones fueron recitadas y cantadas en los regios alcázares y en las plazas populares, cayeron después en el desprecio, bien por simple efecto de la moda, bien por el desmedido número y degradación de los menestrales, ó porque una más general instrucción y un lenguaje más perfeccionado lo exigiesen. No contentaron ya los hechos sencillamente expuestos de aquellos héroes de nombre venerado, cuya sola mención producía hogaño universal estremecimiento de admiración y entusiasmo, sino que se pidieron más esfuerzos de imaginación, más artificio en el plan y más minuciosa descripción de costumbres. En la época de la invención de la imprenta metían mucha jerga los libros de caballería en prosa, para cuya propagación sirvió por un momento aquel invento portentoso, padre de la moderna cultura.

A la época de las novelas en prosa pertenece la tercera clase de libros de caballerías. Las leyendas de la corte de Carlo-Magno y las de Artús se refieren á dos épocas, histórica la una y la otra considerada al menos como tal; no sucede lo propio con Amadís y su progenie que no tienen otra existencia histórica ó tradicional que la que á la imaginación de sus novelistas les plugo atribuirles. Sobre si fuese español ó

francés el autor de Amadís de Gaula, padre y dogmatizador de la tercera clase de libros caballerescos, se litigó desde muy antiguo sin que ni de una ni de otra parte se alegasen razones concluyentes; bien que la mayoría de autores se decide en favor nuestro y lo suele atribuir á un tal Vasco Lobeira, portugués del siglo XIV. La versión actualmente conocida es la castellana publicada en Zaragoza y en 1521 por Garci-Ordóñez de Montalvo, regidor de Medina del Campo. A esta obra y al espíritu español que se cree en ella perceptible se atribuye un excesivo calor en los afectos, un antes desconocido misticismo en la pasión amorosa y mayor caballerosidad y cortesía que la que campea en las francesas. El autor de la *Jerusalén* no vacila en afirmar que si el Dante hubiese podido conocerla, hubiérala preferido á la que llama *soberbia prosa de romances* de Arnaldo Daniel; Cervantes la apellida libro *único en su género*. Menos conocido es el de Palmerín de Inglaterra que el mismo enemigo vencedor de la novela caballeresca «quería guardar en una caja de oro como la que diputó Alejandro para los poemas de Homero,» y que, dice, «tiene grande autoridad por dos cosas, la primera porque él en sí es muy bueno y la segunda porque es fama que lo compuso un discreto rey de Portugal.» Cuestiónase si fué este D. Juan II ó el príncipe Luis ó si la excelente versión portuguesa publicada por Francisco Moraes en el siglo XVI es copia ó no de la edición castellana contemporánea. Generalmente conocido el Amadís á últimos del XV empezaron á llover continuaciones é imitaciones; subiendo las que tratan de la descendencia del héroe de Gaula á más de 20 volúmenes y pasando de 60 las restantes, inclusas las traducciones de los que también se componían ó de los que se renovaban en el vecino reino.

La fantasía española había dado con un dilatado campo en que espaciarse: ninguna gala de dicción ni juego de ingenio se consideró como fuera de propósito puesto en boca de unos héroes tenidos por portentos de discreción y agudeza. Uno de los últimos y más desatinados narradores de sus hazañas parece haber sido Feliciano de Silva, cuyo lenguaje fué particular objeto de la crítica de Cervantes y que ya antes Hurtado de Mendoza había caracterizado con el apodo de estilo de alforjas. La inmortal novela de Cervantes dió el último golpe á las caballerescas que ya no acogía con el antiguo ahinco lo común de los lectores, cansados de su multitud y

monotonía y un tanto ajenos á las costumbres que en ellas se describían, y que por otra parte habían empezado á llamar la atención y la censura de los más severos moralistas.

VII. Al tiempo de la decadencia de los libros de caballería aparecieron dos géneros de novela los más empalagosos y antinaturales que hayan existido: las pastorales y las llamadas heroicas. De las primeras se ha hablado ya al tratar de la poesía bucólica. Las heroicas reconocieron por primer modelo la antigua de Teágenes y Clariclea: Honorato de Urfué abrió la senda y le siguieron Gomverville, La Calprenède y Madama Scudéri. Los héroes de estas novelas *in folio*, aunque puestòs en las más importantes situaciones de la vida, no piensan más que en amar ó por mejor decir que en expresar conceptos de amor en un lenguaje alambicado y enigmático, sin la menor distinción que dimane de la época ó del país en que vivieron, ó de las creencias religiosas que abrigaban; por manera que la falta de sencillez é ingenuidad y de los rasgos sublimes y tiernos de los libros de caballería no están en los heroicos compensados ni por la instrucción histórica ni por el conocimiento del corazón humano. Muchos defectos comunes á la novela y al teatro trágico del siglo de Luis XIV se hallarían tal vez con la no pequeña diferencia de que á La Calprenède y Scudéri faltaba tanto ingenio y gusto como sobraban á Corneile y Racine.

VIII. Al tratar de las historias ficticias, creadas ó renovadas en la edad media, sólo hemos tenido en cuenta las clases que se pueden llamar principales, mas de ninguna manera únicas. A la misma edad pertenece el poema castellano del Cid, el solo ejemplar en su género, venerable monumento del primitivo lenguaje español, lleno de sencilla y tierna poesía, de severidad histórica y de verdadero espíritu castellano. En la misma se escribieron leyendas espirituales ó de asuntos religiosos muy válidas entre los pacíficos Sajones; ni tampoco se trascordaron los cuentos cómicos ó bufones, género que se puede derivar de los latinos ó de los árabes, al que pertenecen los obscenos *Fabliaux* franceses y que llegó á su apogeo en algunos pueblos mercantes que abusaban ya de los frutos de la riqueza y de la holganza, en especial en las obras del ingenioso é ingenuo Bocaccio. También los poetas que precedieron á Ariosto en tratar asuntos tomados de las novelas francesas y Ariosto mismo, aun cuando se valieron de las tradiciones caballerescas y del elemento poético de las aventuras,

estuvieron más animados del genio cómico y satírico que del sentimental y verdaderamente épico. En nuestra España se hizo muy célebre la novela cómica con el título de picaresca, y su origen puede atribuirse á la novela dialogada ó Tragicomedia de *Calixto y Melibea*, donde se gastó un gran talento en describir escenas de la más abyecta vulgaridad. La novela picaresca tomó su verdadera forma en el *Lazarillo de Tormes* de Hurtado de Mendoza y continuó con esplendor en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en *La pícara Justina*, *El escudero Marcos Obregón*, etc., hasta *El Gran Tacaño* de Quevedo. El gran Cervantes, aun dejando aparte sus preciosísimas novelitas que sólo una necia preocupación pudo desacreditar y su *Persiles y Segismunda*, especie de libro de caballería de nuevo cuño, aun en su mismo *Quijote*, cuya idea matriz es irónica y satírica, deja entrever á trechos por medio de rasgos sentimentales y caballerescos su ánimo grande y apasionado, y con él convirtió á la novela no sólo de España sino de la Europa entera en fiel intérprete de la naturaleza, en brillante cuadro de cuantas costumbres y caracteres ofrece la humanidad, y en rico depósito de las ideas del observador y del filósofo. Su imitador Lesage, empapado en la lectura de los autores españoles, dió á luz su justamente célebre *Gil Blas;* y al autor francés se asemejan Swit en su *Capitán Gulliver* por la intención satírica y el inglés Fielding y el escocés Smollett por la pintura de costumbres y de lo ridículo.

IX. En cuanto entraron en el dominio de la novela las maneras y usanzas modernas y contemporáneas, aun las de la clase media, se vió que no dejaban de ofrecer un aspecto serio é interesante. Bocaccio y Cervantes no son siempre cómicos. De tal observación ha nacido la novela de costumbres que formalizó Richarson, de quien se dijo «que había enseñado al corazón humano á moverse en el círculo trazado por la virtud»: ingeniosa expresión, que indica la tendencia moral y casi didáctica del padre de la novela inglesa. No tardó en dominar el elemento sentimental, que ora tomó un camino inocente como en muchas novelas del alemán Lafontaine, ora se descarrió por las sendas de una criminal pasión, como en el *Werter* de su compatriota el gran poeta Goethe. Este ha sido el más hábil en poesía psicológica, que es la que se ocupa en deslindar las secretas operaciones y las angustiosas luchas de un alma agitada por las pasiones, pero que atiende más generalmente á conocer la enfermedad que á señalar el

remedio. Nuestros vecinos de allende el Pirineo en el género psicológico que han cultivado demasiadamente, han excedido á Goethe en los errores sin alcanzar su originalidad ni su talento.

X. Llegamos á la novela histórica, timbre el más glorioso de la literatura contemporánea. *El castillo de Otranto* de Horacio Walpole dió el primer paso en esta carrera; el fin que el autor inglés se propuso y alcanzó fué el causar una impresión semejante á la de una noche pasada en un solitario aposento de un castillo feudal, al evocar el pavoroso Genio de los siglos góticos. El mismo género histórico cultivaron las señoras Radcliffe en Inglaterra y Cottin en Francia, bien que la primera se prendó más de lo fantástico, y de lo sentimental la segunda. El inmortal *Goetz de Berlichinga* de Goethe, sin duda la más sana sino la más portentosa de las obras de este autor, presentó un cuadro histórico y característico, revestido de formas las más sencillas pero llenas de encanto y de poesía. Apareció finalmente el sin par Walter-Scott, cuyas novelas ha calificado un crítico de *más verdaderas que la misma historia.* Descripción de costumbres y de objetos inanimados, rasgos cómicos, conocimiento del corazón humano, invención de aventuras é incidentes, afectos, elocuencia, poesía, cuantas dotes poseyeron ó presintieron sus antecesores, hállanse en alto grado en sus innumerables creaciones, y con ser el género que nos ocupa acaso el que más obras ha producido en todos tiempos y países, parece sir Walter-Scott y hasta cierto punto puede llamársele *el inventor de la novela.*

III.

DE LOS ROMANCES.

P. ¿Qué entendemos los españoles por romances?

R. Unos cortos poemas narrativos, escritos las más veces en octosílabos asonantados.

P. ¿Tienen las demás naciones poemas semejantes á nuestros romances?

R. Sí señor, aunque no en tanto número, tan buenos por lo general, ni de una versificación tan bella ni conveniente. Los pueblos del Norte, especialmente los escoceses, poseen un género del todo equivalente á nuestros romances en sus baladas, algunas de las cuales llegan á exceder á aquéllos en ternura y en el sentimiento de lo maravilloso, bien que en las restantes prendas estén muy lejos de igualarlos. La poesía popular de portugueses y catalanes forma sólo dos ramificaciones particulares de la española (F).

Hubo en todos los pueblos una época, en que ciertos sentimientos, escasos en el número y por lo mismo más eficaces y exaltados, embargaban los ánimos no comprimidos ni por un extremado espíritu de sociedad, ni por el benigno influjo de las leyes. Privados entonces los hombres de exquisitos placeres y blandas comodidades, contaban mayormente con los esfuerzos propios y reducían buena parte de los deseos al círculo de sus familias. La vida activa, la curiosidad mal satisfecha y más viva por lo mismo, una franqueza desmedida en actos y en palabras daban la mayor impetuosidad á sus afectos y acciones, tanto á los que tenían lugar bajo los centenarios robles de la montaña, como á los que nacían y expiraban cabe el rústico hogar. No es esto decir que los desórdenes entonces frecuentes fuesen compensados por la entrañable energía de las virtudes que poseían, ni por la milagrosa constancia con que sufrían los padeceres á que se sujetaban por amor de una sola idea.

El idioma, las pláticas y la poesía de los pueblos jóvenes debió de circunscribirse á un círculo estrecho adaptado al de sus ideas y sentimientos, y ofrecer una animación, fuerza y ternura desusadas entre los hombres más cultos, de atención dividida y de ánimos cansados por el exceso de los goces ó por lo ilimitado de los deseos. Si éstos sin embargo no se hallan enteramente ajenos á aquellas costumbres, si en los hechos de sus próximos antepasados y en la voz de sus nodrizas han oído los últimos acentos de la época pasada, pesie al orgullo de sus adelantos, acogerán gustosos los cantos de sus abuelos y aun percibirán en ellos la magia de un sueño feliz y el sabor de un recuerdo grato al alma. Al pronunciar sus frases sencillas les parecerá que despierta una fibra dormida en lo inte-

rior de su corazón y que su alma se descarga del fardo de la experiencia y de los negocios positivos, para enteramente entregarse á aquéllos con un infantil interés. Olvidarán el saber de que tanto se envanecen para participar de la *santa ignorancia* de las añejas narraciones, y aun podrán admirar en ellas una ingenua explicación del hombre y de la vida, superior á los axiomas y á las definiciones de los filósofos.

P. ¿En qué época se compusieron los primeros romances?

R. Puede creerse por razones de prudente conjetura que fué en los más remotos siglos de la restauración de la monarquía, y tal vez empezaron á escribirse en dialecto bable ó asturiano; pero faltan documentos para dar una decisión satisfactoria en el particular.

Es muy creíble que la pequeña parte de la nación que después de la invasión sarracena conservó la libertad al abrigo de ásperas montañas, perdiese y olvidase las comodidades urbanas, el lujo en trajes y edificios, los suntuosos espectáculos del circo y de la escena y los estudios y el saber que ilustraron la monarquía visogoda y que exigen una paz y seguridad de que no gozaban los que se propusieron restablecerla; mas que careciesen de cantares de toda especie, ni la naturaleza humana, ni su género de vida trabajosa y activa, ni el calor de sus afectos, ni la costumbre nunca desmentida de los pueblos bélicos lo consienten.

Tendrían pues unos cantares breves y animados, solaz de sus fatigas y estímulo de su alma á un tiempo devota y guerrera y serían probablemente del género narrativo como más natural, más fácil y más propio para recordar los héroes fenecidos y mover á los existentes á que los imitasen; llamaríanse al trasladarse al pergamino, romances, nombre entonces común á toda clase de escritos en lengua vulgar, especialmente á las leyendas espirituales ó guerreras.

Al infundado y pedantesco desprecio con que desde muy antiguo miraron nuestros poetas letrados las sencillas narraciones populares, achάquese la falta de documentos y datos necesarios para seguir los pasos é historia de las últimas. Consta tan sólo por la Crónica del Cid, las poesías de Berceo y las leyes de Partida, que los juglares cantaban para entrete-

nimiento del pueblo y de los grandes, poesías que en extensión y carácter hemos de suponer bien distintas de las que nos ha transmitido la escritura. Sábese además que Fernando el Santo dió repartimientos en Sevilla á dos trovadores, llamado el uno Nicolás de los Romances y el otro Domingo Abad de los Romances, y que los copleros de los siglos XIV y XV trovaban ó glosaban trozos de romances más antiguos. La crónica versificada de Alfonso XI que empieza:

El rey moro de Granada
Más quisiera la su fin,
La su seña muy preciada
Entrególa á D. Osmín etc.

si no puede en rigor llamarse romance, se asemeja á esta especie de poesía por el estilo y aun por la versificación.

El ejemplo dado por los colectores de coplas y de canciones de las épocas de Mena y Encina, movió á formar el cancionero de Amberes impreso en 1511, donde se hallan los romances antiguos que la tradición oral trasmitió al colector. En varios capítulos del Ingenioso Hidalgo se citan algunos «como muy viejos y conocidos por el vulgo.» Lo que basta para trazar una línea de división entre los romances primitivos y los que á su imitación, sin renunciar al espíritu antiguo, pero con más lujo de ingenio y locución, compusieron Lope de Vega, Liñán, Góngora, Quevedo y otros de su tiempo.

Los romances que empezarían por ser puramente históricos y caballerescos, se acomodaron fácilmente á la narración de las maravillas caballerescas de la corte de Carlo-Magno, relacionadas con nuestra historia por medio de las aventuras de Roncesvalles; engalanáronse posteriormente con los arreos de la vencida Granada y adoptaron tonos más muelles para cantar asuntos pastoriles: en estos perdieron ya su antiguo vigor y su candor y sencillez con la admisión de la sátira y del culteranismo.

Su inmensa colección será siempre el verdadero tesoro de la poesía española, el depósito de las costumbres y hechos históricos, el sagrario donde se conserva el alto y fuerte espíritu á que debemos no ser hoy día viles siervos de los Arabes degenerados, la más ingenua y eficaz expresión de las virtudes y vicios de nuestros antepasados: y cuando hayan caído en olvido las innumerables composiciones en que la Musa espa-

ñola se emplea en remedar á la italiana, remedadora á su vez de la latina, el poeta, el historiador y el filósofo recorrerán las páginas de nuestro Romancero con el mismo respeto con que actualmente se abren las de los inmortales poemas de Homero.

P. Dejando aparte el romance pastoril y el burlesco de que se ha hecho mención en el lugar correspondiente, ¿en qué clases suele dividirse el romance español?

R. En romance caballeresco, romance histórico y romance morisco.

Ejemplos:

ROMANCE CABALLERESCO.

En París está doña Alda
La esposa de don Roldán.
Trescientas damas con ella
Para la acompañar:
Todas visten un vestido,
Todas calzan un calzar,
Todas comen á una mesa,
Todas comían de un pan,
Sino era sola doña Alda,
Que era la mayoral:
Las ciento hilaban oro,
Las ciento tejen cendal,
Las ciento instrumentos tañen,
Para doña Alda holgar.
Al son de los instrumentos
Doña Alda dormido se ha,
Ensoñado había un sueño,
Un sueño de gran pesar;
Recordó despavorida
Y con un pavor letal.
Los gritos daba tan grandes,
Que se oían en la ciudad.
Así hablaron las doncellas,
Bien oiréis lo que dirán.
—¿Qué es aquesto, mi señora?
¿Quién es el que os hizo mal?

— Un sueño soñé, doncella,
Que me ha dado gran pesar,
Que me veía en un monte
En un desierto lugar:
Bajo los montes muy altos
Un azor vide volar,
Tras dél viene una aguililla
Que lo afincaba muy mal.
El azor con grande cuita
Metióse so mi brial,
El aguililla con grande ira
De allí lo iba á sacar,
Con las uñas lo despluma,
Con el pico lo deshace. —
Así habló su camarera,
Bien oiréis lo que dirá:
— Aqueste sueño, señora,
Bien os lo entiendo soltar:
El azor es vuestro esposo
Que viene de allende el mar;
El águila sede á vos
Con el cual ha de casar,
Y aqueste monte es la iglesia
Donde os han de velar.
— Si así es, mi camarera,
Bien te lo entiendo pagar.
Otro día de mañana
Cartas de fuera le traen,
Tintas venían de dentro,
De fuera escritas con sangre,
Que su Roldán era muerto
En la caza de Roncesvalles.

A pesar de sus incorrecciones (es de notar que nuestros antiguos acostumbraban añadir una e al final agudo de los versos y decían Roldan*e*, dira*e*), no hemos vacilado en presentar como modelo, no de versificación, sino de espíritu poético este bellísimo romance, uno de los varios que tienen referencia á la batalla de Roncesvalles. Los dos siguientes son más correctos y aun el morisco muestra hasta qué punto puede llegar la elegancia y la gala de nuestro idioma; el histórico no es seguramente el mejor entre los innumerables del Cid, pero sí de los menos citados.

ROMANCE HISTORICO.

Victorioso vuelve el Cid
A San Pedro de Cardeña
De las guerras que ha tenido
Con los moros de Valencia.
Las trompetas van sonando,
Por dar aviso que llega
Y entre todos se señalan
Los relinchos de Babieca.
El abad y monjes salen
A recibirle á la puerta,
Dando alabanzas á Dios,
Y al Cid mil enhorabuenas.
Apeóse del caballo
Y antes de entrar en la iglesia
Tomó el pendón de sus manos
Y dice de esta manera:
— Salí de tí, templo santo,
Desterrado de mi tierra,
Mas ya vuelvo á visitarte
Acogido en las ajenas.
Desterróme el rey Alfonso
Porque allá en Santa Gadea
Le tomé el su juramento
Con más vigor que él quisiera.
Las leyes eran del pueblo
Que no excedí un punto dellas;
Pues como á leal vasallo
Saqué á mi rey de sospecha.
¡Oh envidiosos castellanos,
Cuán mal pagáis la defensa
Que tuvisteis en mi espada
Ensanchando vuestra cerca!
Veis aquí os traigo ganado
Otro reino y mil fronteras
Que os quiero dar tierras mías,
Aunque me echéis de las vuestras.
Pudiera dárselo á extraños

Mas para cosas tan feas,
Soy Rodrigo de Vivar,
Castellano á las derechas.

ROMANCE MORISCO.

Si tienes el corazón,
Zaide, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras;
Si en la vega escaramuzas
Como entre las damas hablas,
Y en el caballo revuelves
El cuerpo como en las zambras;
Si el aire de los bohordos
Tienes en jugar la lanza,
Y como danzas la toca
Con la cimitarra danzas;
Si eres tan diestro en la guerra,
Como en pasear la plaza,
Y como á fiestas te aplicas,
Te aplicas á la batalla,
Si como el galán ornato
Usas la lucida malla,
Y oyes el son de la trompa
Con el son de la dulzaina;
Si como en el regocijo
Tiras gallardo las cañas,
En el campo al enemigo
Le atropellas y maltratas;
Si respondes en presencia,
Como en ausencia te alabas,
Sal á ver si te defiendes
Como en el Alhambra agravias.
Y si no osas salir solo,
Como está el que te aguarda,
Algunos de tus amigos
Para que te ayuden saca;
Que los buenos caballeros
No en palacio ni entre damas

Se aprovechan de la lengua
Que es donde las manos callan.
Pero aquí que hablan las manos
Ven y verás cómo habla
El que delante del rey
Por su respeto callaba.
Esto el moro Tarfe escribe
Con tanta cólera y rabia,
Que donde pone la pluma
El delgado papel rasga;
Y llamando á un paje suyo
Le dijo: — Vete al Alhambra,
Y en secreto al moro Zaide
Da de mi parte esta carta:
Y dirásle que le espero
Donde las corrientes aguas
Del cristalino Genil
Al Generalife bañan.

POESÍA DRAMÁTICA
Ó ACTIVA.

I.

DE LA POESÍA DRAMÁTICA EN GENERAL.

P. ¿Qué es poesía dramática?

R. Un poema dialogado en que la acción no se refiere, sino que se representa.

P. ¿Todo diálogo es drama?

R. No señor: es necesario que lo acompañe y motive una acción.

P. ¿Cuál es el objeto del drama?

R. El hombre, es decir la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones y virtudes; y este es su objeto casi exclusivo, lo cual en parte se deriva de la naturaleza de la forma dialogada y de la completa ausencia del poeta en la acción dramática. Desahoga éste en la poesía lírica sus particulares imaginaciones ó los sentimientos que le son comunes con algunas personas entusiasmadas, y si en la poesía épica se propone como fin principal la pintura del hombre, es más bien del hombre ideal, que han embellecido la veneración del pueblo y la fantasía de la tradición.

P. ¿Cuáles son los caracteres de la poesía dramática?

R. La severidad de concepción y la sobriedad de medios: la primera nace de su objeto, la segunda de la circunstancia de dirigirse no á lectores, sino á espectadores, quienes en un corto espacio de tiempo deben enterarse del conjunto y de las más insignificantes partes del drama.

P. ¿Deberá consultarse en todo el gusto de los espectadores?

R. De ninguna manera se debe halagar sus preocupaciones morales ni literarias, pero es tal vez el dramático el único género de poesía en que es lícito calcular el efecto que se ha de producir, y entre los varios medios que ofrece la buena literatura pueden escogerse los que estén más al alcance de la muchedumbre.

P. ¿Cómo se entenderá la unidad del poema dramático?

R. Con mucho mayor rigor que la de los demás géneros de poesía, de suerte que su acción debe ser, como quien dice, desnuda y presentarse desembarazada de episodios y de circunstancias innecesarias.

P. ¿Qué otro requisito exige la acción dramática?

R. La rapidez, sin la cual se impacientaría la atención del espectador y se cansaría ó frustraría el interés que le inspira la suerte de los principales personajes.

P. ¿Cómo suele dividirse la acción dramática?

R. En principio, medio y fin. Por principio se entiende la exposición, ó la instrucción disfrazada que el poeta da al público respectivamente á los antecedentes de la acción. La serie de hechos que influyen en el resultado de la acción ó en la suerte de los principales interlocutores, forma el medio. El fin consiste en el definitivo paradero de los mismos, ya venzan éstos á los acontecimientos, que es lo que se llama desenlace, ya cedan á ellos, que es cuando tiene lugar la catástrofe. Una y otra deben nacer de circunstancias ya conocidas, que no de un hecho nuevo, extraño á la acción é inventado adrede para terminarla.

Un crítico describe la naturaleza de la acción dramática del modo que sigue: «Los designios de los personajes han de encerrarse en el plan que el autor se ha trazado; se debe cuenta al espectador de cuantos resultados vayan produciendo, no tan sólo en cada acto, sino también en los intermedios; la acción debe caminar sin interrupción, aunque no sea á sus ojos: será rápida, exenta de accesorios y conducirá á un término análogo al género de esperanza ó temor excitado por la exposición.»

P. ¿Cuál debe ser el estilo dramático?

R. Grave, apasionado ó familiar según la naturaleza del argumento y de la situación; siempre desembarazado de largas reflexiones y máximas multiplicadas, nunca recargado de digresiones poéticas ni de excesivo lujo de dicción.

P. ¿Cuál es el diálogo dramático por excelencia?

R. El animado, vivo y por decirlo así cruzado, de manera que los actores se corten y se usurpen la palabra; tan atentos han de estar generalmente á los intereses que se ventilan.

P. ¿Qué se entiende por monólogo?

R. Una libertad ó convención poética que permite poner en boca de un interlocutor lo que en su interior siente ó imagina. No está bien que el poeta se valga de este recurso para dar á conocer á una persona dramática lo que otra piensa ó intenta.

P. ¿Cuál es el fin del drama?

R. El general es mejorar nuestra sensibilidad y esforzar por medio de lo bello el amor á la virtud; lo que no obsta á que de la acción del drama (más bien que de las palabras de sus personas) se deduzca una reflexión importante. De advertir es que para que el drama produzca una impresión moral no es preciso que perpetuamente acabe por triunfar la virtud y por avasallar al vicio: basta que nos interesemos por la suerte del inocente, sea ó no feliz, y que odiemos la loca alegría á que se abandona el criminal en medio de sus aparentes triunfos. Sobre todo es necesario procurar que el

corazón del espectador no se convierta en cómplice de los crímenes dramáticos, y que entre el tropel y choque de pasiones que le presenta la escena, no naufrague su moralidad y se conserve del todo libre su conciencia.

P. ¿Cuál es la más antigua y usada división de los poemas dramáticos?

R. La de tragedia y comedia.

P. ¿Qué es tragedia?

R. Un poema dramático que atiende sólo á lo grave y serio de la existencia humana y rechaza cuanto se inclina á festivo ó ridículo. Entre los Griegos tuvo por objeto el excitar el terror y la compasión en favor de los héroes que impelía al infortunio la mano invisible del destino; en los pueblos modernos que reconocen la Providencia deberá más bien producir la admiración por los triunfos que el hombre inflamado por la virtud reporta sobre las fuerzas y circunstancias externas y especialmente sobre sus propias inclinaciones interiores que á ella se oponen.

P. ¿Qué es comedia?

R. Un poema dramático que mira sólo el lado festivo y risible de las cosas humanas y se emplea en pintar costumbres caseras, hechos ridículos y caracteres vulgares. Tan difícil es separar el elemento serio ó trágico de las acciones y de los sucesos de nuestra vida, que éste se percibe en el mismo Terencio, fiel imitador de Menandro, inventor de la comedia satírica ó comedia de costumbres.

P. ¿Qué se entiende por drama?

R. A más de su significación genérica, sirve particularmente para indicar aquellos poemas dramáticos en que entran en partes considerables lo trágico y lo cómico.

P. ¿Son estos los únicos poemas dramáticos?

R. Hay además el entremés, sainete ó pieza en un acto que no es sino una comedia de cortísima extensión y se emplea frecuentemente en presentar costumbres vulgarísimas y los más fútiles acontecimientos.

En nuestra zarzuela ó tonadilla como en el *Vaudeville* de los franceses alternan la declamación y el canto.

En la ópera, encantadora invención de los modernos, en vez de declamar se canta, lo que la ocasiona á adoptar un carácter más maravilloso y épico que la tragedia.

P. ¿Se servirá V. señalarme las épocas capitales de la historia dramática?

R. Sí señor, y son las siguientes: I. Teatro griego: II. Teatro romano: III. Teatro de la edad media: IV. Teatro histórico: V. Teatro regular: VI. Teatro moderno.

I. La natural inclinación de todos los hombres á remedar acciones ajenas y á revestirse momentáneamente de un carácter ficticio, se confundió de muy antiguo en Grecia, como posteriormente en los pueblos de la edad media, con los sentimientos y solemnidades religiosas. Las que al principio no eran sino orgías de pastores y campesinos que, untándose los rostros con heces, celebraban los ritos de Baco con cantos y música grosera, interrumpida á veces por los relatos de alguno de ellos, cobraron cierta regularidad en manos de Susarión y Tespis, menos de cincuenta años antes de la batalla de Maratón. Esquilo, uno de los generales que combatieron en esta gloriosa jornada, fué denominado por la Grecia padre de la tragedia. El monólogo que Tespis había introducido ó regularizado fué cambiado por Esquilo en un diálogo activo, el torpe barniz de las heces en una máscara apropiada al personaje, el carro ó tablado ambulante en una escena fija y decorada. Conservó el coro que si bien generalmente no tomó parte activa en la acción, como un testigo imparcial y desinteresado expresaba envueltas en la más sublime poesía lírica las consideraciones á que daban lugar los sucesos de la tragedia y los actos de sus personajes. Contemporáneo de Esquilo fué Sófocles y de este Eurípides, y en el último, aunque dotado de genio inventivo y de alma tierna, parece que empezó á decaer la tragedia griega del carácter grandioso y sublime que había dado Esquilo á sus obras, fundadas en los mitos y tradiciones de su patria y que en las suyas había conservado Sófocles, bien que dando á sus personajes más humanas y menos ideales proporciones.

La comedia griega que en Aristófanes fué una grande farsa ó parodia fantástica donde se alegorizaban caprichosamente los males generales de la vida humana, los particulares de Atenas y los errores y debilidades de sus ciudadanos de mayor nombradía, fué reducida por Menandro á la verdadera representación de los sucesos comunes de la vida familiar. El defecto de estas comedias, admirables por su tono y estilo, parece haber sido la falta de variedad en los caracteres y en las situaciones.

II. Teatro latino. Son considerables como indígenas de Italia las antiguas fábulas *atelanas* y aun en los tiempos en que más medraba la imitación griega se escribieron comedias que se llamaron *togadas*, para indicar que pasaba en Roma el argumento y diferenciarlas de las *paliadas* cuya acción se supone en Atenas. Pero el teatro cómico romano se redujo en su mayor parte á la imitación griega, á la cual se sujetó el mismo genio original de Plauto y que llegó al extremo en el culto y delicado Terencio, á quien César llama *medio-Menandro*, si bien le niega la fuerza cómica del ateniense. La tragedia latina enteramente ajena á los asuntos patrios y ceñida á reproducir los de la tragedia griega, se muestra en Séneca muy apartada de la grande sencillez de sus modelos.

La profesión de los actores, mirada por los griegos como honrosa, fué declarada infame por las leyes romanas, y por cierto que no fueron parte á ennoblecerla los horribles y licenciosos espectáculos que no tardaron en unirse con el escénico, y que provocaron los justos anatemas de los primeros Padres de la Iglesia.

III. Teatro de la edad media. Dominaron en ellos los espectáculos religiosos conocidos bajo el nombre de misterios que vemos ya en el siglo x, instituídos por Theophilacto, patriarca de Constantinopla, y que con más ó menos esplendor siguieron alimentando la devota curiosidad de la nobleza y pueblo de Inglaterra, España, Francia, Alemania é Italia hasta principios del siglo xv. En este tiempo se inventaron en París las moralidades ó alegorías morales que se dividieron con los misterios el dominio escénico. No es decir que ya anteriormente no fuesen conocidas las representaciones puramente profanas; luego veremos indicada su existencia en España desde el siglo xii, y en los de la edad media fueron creados los personajes de Arlequín, Pantalón, Polichine-

la, etc., tipos característicos de los hábitos y profesiones dominantes en las varias provincias de Italia.

IV. Teatro histórico. A pesar de los conatos de los doctos que en sus débiles imitaciones se empeñaban en reproducir el teatro de la antigüedad, fueron desde luego preferidas por la generalidad las representaciones de la vida familiar y plebeya y la de los hechos notables contemporáneos y de los que la historia ó las tradiciones y fábulas populares habían transmitido. En todos estos géneros fué el primero que descolló el teatro español, maestro y precursor de los demás, aun del francés que debía adoptar tan opuestos principios. El inglés no alcanzó mucha nombradía, bien que cultivase la comedia familiar, y pusiese en escena las crónicas de su historia patria, hasta que apareció Guillermo Shakespeare, Homero y Esquilo de la Europa moderna. Este genio vasto y colosal abrazó en sus varios dramas todos los aspectos de la humanidad, toda la filosofía del corazón humano, desde los sentimientos de que el hombre se gloría, y los que ponen en su boca las imprevisoras pasiones, hasta los que oculta mañosamente á los ojos ajenos y á veces á los suyos propios, y los que guarda y conserva en el santuario de su corazón. Nació dotado de una facultad concedida á pocos y á nadie tal vez en tanto grado, la de crear caracteres imaginarios que en cuanto se presentan á nuestra mente, adquieren para ella una existencia tan real como los de los que vivieron en épocas pasadas y que conocemos por la historia. A esto añádese una gracia inimitable en la locución, una abundantísima expresión y un calor vital en todos los afectos y pasiones, al mismo tiempo que una inteligencia superior, un juicio imparcial de las obras humanas y de los sucesos; de manera que si escribió para ser comprendido de las ilustradas generaciones á él posteriores, parece poder ser sólo debidamente sentido por los pueblos jóvenes y entusiastas que precedieron á su siglo y que él se ha complacido en poner en escena.

Llamamos histórico, como fundado en la historia real y fabulosa de los pueblos modernos, al teatro de Shakespeare y de sus imitadores. Estos fueron y son muchos, pues como un nuevo Homero, sigue influyendo, no sólo en el teatro sino en todos los géneros de poesía, especialmente en la épica moderna ó novela.

V. Teatro regular ó arreglado. Damos este nombre al teatro sujeto á los preceptos, que inventaron los críticos, supo-

niéndolos derivados del drama griego, preceptos que nacieron en Italia y en Francia fueron desenvueltos y sancionados, á los cuales se sujetó Corneille, bien que con algunas protestas involuntarias, y que adoptó con entera sumisión Racine. Estos dos ingenios, el primero austero, enérgico y fuerte, puro, tierno y delicado el último, fueron seguidos é imitados por Voltaire, quien sin embargo procuró aproximarse al drama histórico, que conocía pero que no comprendía enteramente.

El genio inventor de esta literatura es Molière y puede llamársele el Shakespeare del ridículo, pues á la concepción y pintura de caracteres de este género dedicó toda su filosofía, toda su sagacidad y la extremada gracia y fuerza de su estilo.

VI. Teatro moderno. Es este en gran parte la restauración del de Shakespeare sin que lo haya igualado, y con algunas diferencias dimanadas del conocimiento del teatro griego, de la mayor instrucción histórica y de una filosofía sentimental é idealista, propios de los poetas alemanes en el siglo de oro de su literatura, es decir de las últimas décadas del que acabamos de transcurrir y de las primeras del presente.

El impulso dado en Alemania se ha comunicado á su vez á la patria del gran modelo y á la nación donde más floreció y se arraigó el teatro regular. Pero los franceses han tomado estas innovaciones, como suele decirse, por la parte que quema.

P. ¿En qué épocas puede dividirse la historia del teatro español?

R. En las siguientes: I. La de los primeros orígenes de las representaciones profanas y del cultivo y esplendor de las sagradas. II. La de la invención de los pasos y églogas (a). III. La de la introducción de la comedia y el drama. IV. Siglo de oro del teatro español. V. Epoca de la introducción del teatro arreglado en España; y VI. Drama contemporáneo.

I. Es sumamente probable que en la época visogoda no se escribieron en España piezas dramáticas, sino que continuaron con más ó menos esplendor los espectáculos del circo y

(a) Para las dos primeras épocas nos hemos valido del excelente discurso que precede á los Orígenes de Moratín.

del anfiteatro que como en las demás provincias romanas, hallaron los bárbaros establecidos en España. Consta empero de los primeros monumentos literarios escritos en lengua vulgar, que los juglares y juglaresas á más de recitar versos hacían profesión de la música, del baile y pantomima graciosa y ridícula, lo que les valía los aplausos y las gratificaciones de señores y plebeyos.

Parece que el origen de nuestras ficciones dramáticas, que ni los provenzales ni los árabes conocieron, se debe buscar en Italia, madre y renovadora de la moderna civilización, donde los mercados propagaron desde muy temprano el lujo y donde con harta frecuencia se celebraban fiestas populares y con extraordinaria solemnidad los desposorios de los príncipes, las paces y coronaciones. Habiendo en vano intentado el clero la abolición de los espectáculos populares de suyo licenciosos, y continuando la costumbre establecida algunos siglos antes de celebrar con músicas alegres, bailes y máscaras las fiestas religiosas, determinaron dar en el templo con la posible honestidad los espectáculos que estaban abandonados al capricho de corrompidos truhanes y descarados bufones. Mas en vez de mitigar el mal, lo hicieron mayor, como debía de suceder naturalmente; á pesar de que no llegaría el escándalo al punto que podría creer quien, teniendo sólo en cuenta el espíritu burlón y escéptico de nuestra generación, no se hiciese cargo de la buena fe y de la sincera aunque á veces descarriada devoción de la que entonces existía.

Imposible es fijar la época en que pasó á España el uso de las representaciones sagradas, pero si la Ley de Partida, siguiendo en parte lo dispuesto por Inocencio III, se esfuerza ya en reprimir los notables abusos que en ellas se habían introducido, es de suponer que en el siglo XI empezaron á ser conocidas entre nosotros. Escribíanse en castellano estas sencillas composiciones teatrales, serían clérigos los autores y los que las representaban, y ejecutábanse en las catedrales adornadas con la música de los coros.

II. Gobernando á Castilla el rey D. Pedro, empezáronse á ver, además de las piezas destinadas á las iglesias, farsas de otra especie, y una existe de aquel reinado, en que el autor reunió la música instrumental, la declamación y el canto. Intitúlase *dança general en que entran todos estados de gentes* y redúcese á presentar con un fin entre satírico y religioso el imperio de la muerte, que hace entrar en su danza personas

de todas clases, sin perdonar á dos doncellas coronadas de rosas.

En la coronación de D. Fernando de Antequera se representó una comedia alegórica en que hacían papel la Verdad, la Paz y la Misericordia, compuesta por Enrique de Villena en idioma castellano, que desde entonces se aclimató en Aragón, con la literatura, los trajes y los usos cortesanos del reino á que debía el ser el fundador de la nueva dinastía.

Corriendo el mismo siglo xv, y durante el reinado de Don Juan II, consta por la crónica que en la entrevista del monarca y su hermana tenida en Soria y en el recibimiento que el Conde de Haro hizo en Briviesca á la esposa del príncipe Don Enrique, además de los juegos caballerescos se dieron danzas y momos, es decir espectáculos teatrales.

En el reinado del sucesor de D. Juan II, no muy favorable á las letras, floreció Rodrigo de Cota, autor de las coplas de Mingo Revulgo y de un *diálogo entre el amor y un viejo*, que á pesar de su suma sencillez bien merece el nombre de composición teatral, por tener todo el interés, animación y enredo que cabe entre dos personas.

Iguales dotes lucen las pláticas pastoriles de Juan de la Encina en que admiró la corte un lenguaje natural y expresivo, y una versificación agraciada y armoniosa. Por sus títulos se ve que se escribían para las diversiones cortesanas, pero en lo sucesivo, juntas con otras escritas á su imitación, pasaron al pueblo, el cual desde entonces empezó á ver cómicos de oficio dedicados á representar pequeños dramas de 3 ó 4 personajes con algunos muchachos que hacían el papel de mujeres.

El estudio de la antigüedad y de las letras italianas movió á varios literatos españoles á trasladar al teatro español algunas obras maestras del griego y latino, con el fin de promover su imitación. Pero su único resultado fué el de enriquecer el caudal histórico de los autores de comedias que después vinieron, los cuales no tuvieron escrúpulo en representar á su modo algunos asuntos de la antigüedad.

III. El pueblo, aunque satisfecho con las sencillas farsas pastoriles, acogería con entusiasmo y admiración las piezas de mayor extensión y artificio que algunos autores empezaron á presentarle. Las de Bartolomé Torres Naharro parece que se ejecutaron en Italia para los españoles que allí moraban, junto con los italianos á quienes la condición de los tiempos obligaba á conocer la lengua de sus dominadores. El estilo de las

comedias de Naharro no es en general muy distante del de las que hoy se llaman de costumbres y sus asuntos se refieren en la mayor parte á la licencia militar y á la corrupción de aquella clase que más agrada á la maliciosa plebe ver satirizada. La Himenea, más elevada y decorosa, contenta á los preceptistas por guardar las unidades de lugar y tiempo que, como dotes puramente negativos, pudieron haber nacido en la comedia por casualidad, sin empeño alguno del autor; pero tiene á los ojos de la crítica imparcial un mayor mérito, cual es el de ofrecer el primer modelo de la comedia llamada de capa y espada, en que tanto se ejercitó el ingenio español.

El sevillano Lope de Rueda, hombre del pueblo, sin maestros ni estudios y ocupado en un ejercicio mecánico, fué el que trasladó á la escena la prosa familiar. La estudió en la Celestina, de cuyo primer acto se ignora el autor y que continuó Fernando de Rojas, y en las demás novelas dramáticas que á su imitación se escribieron. Compuso Rueda farsas ó entremeses muy animados y chistosos y algunas piezas de más extensión, algo parecidas á las que fueron denominadas en el siglo pasado comedias sentimentales ó tragedias urbanas.

Por aquel tiempo empezaron á vagar por las provincias las compañías cómicas entreteniendo al pueblo con sus comedias, tragicomedias, églogas, coloquios, diálogos, pasos, representaciones, farsas y entremeses. La prohibición que hizo el Concilio de Toledo celebrado en 1565 del grotesco regocijo de los Inocentes, previniendo que no se interrumpiesen los oficios sagrados con ningún género de diversión, dió nuevo impulso á los teatros públicos. Un cómico natural de Toledo «levantó, según Cervantes, algún tanto más la comedia y mudó el costal de vestidos en cofres y baules: sacó la música que antes estaba detrás de la manta al teatro público: quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza. Inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas.»

Las composiciones dramáticas tendían ya al género histórico y romancesco. Jerónimo Bermúdez en sus dos Nises, mostró cuánto podían interesar los asuntos nacionales. Virués, Guevara, Saldaña, Cueva, Malara, etc., si en sus comedias, muchas de ellas heroicas, desvariaron con harta frecuencia, prepararon en cambio la mejor é inmediata época. Argensola y Cervantes aunque usaron en sus tragedias un estilo generalmente noble y sostenido, especialmente el último en su *Nu-*

mancia, quedaron muy distantes de la perfección clásica á que aspiraban y que creían haber conseguido.

IV. «Entró luego, dice Cervantes en el prólogo de sus comedias, el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica: avasalló y puso debajo de su jurisdicción á todos los farsantes: llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas.» Con Lope de Vega empieza la cuarta y principal época del teatro español.

Anteriormente á su aparición había ya adquirido algunos de los caracteres que le distinguen; ya Juan de la Cueva en su Ejemplar poético señalara como distintivos y dotes peculiares suyos la *maraña intrincada*, la *soltura*, los *facetos enredos y jocosas burlas*, y como se hubiese dado frecuentemente cabida á los asuntos galantes, á los heroicos ó históricos y á los que presentan virtudes cristianas, ya el mismo sienta que

En sucesos de historia son famosas,
En monásticas vidas excelentes,
En afectos de amor maravillosas.

Lope de Vega, empero, selló, por decirlo así, y dió autoridad á los caracteres que al teatro habían dado sus predecesores: formalizó la intriga que antes de él se suplía generalmente por un cúmulo de acontecimientos sin enlace ni filiación; inventó ó perfeccionó al menos un lenguaje cortesano, agudo é ingenioso al mismo tiempo que limpio y abundante; sacó á plaza caracteres bien trazados de todos estados y condiciones; y según su propia aserción y si cabe aquí recordarlo, introdujo la grotesca figura del gracioso. Aun cuando por un momento se supusiese que no hizo innovación alguna, el número sólo de sus dramas que se cree ser el de 1800 comedias y 400 autos ó alegorías religiosas, la extraordinaria variedad de figuras, acciones, acaecimientos y afectos que como un nuevo mundo poético animan su teatro, bastaría para poder llamarle Padre del español; pero está tan lejos de ser cierta aquella hipótesis que para distinguirla de las de la época anterior basta abrir una comedia, no sólo del mismo Lope, sino de sus contemporáneos, que con intención ó sin voluntad se acomodaron enteramente al carácter y estilo de Lope de Vega No es que los demás dramáticos careciesen de ingenio sobresaliente, pero al lado del Sol de la escena no pudieron brillar con su propio esplendor y hubieron de reflejar el ajeno. «Pues

no lo concede Dios todo á todos, dice Cervantes, no por esto dejen de tenerse en cuenta los trabajos del doctor Ramón que fueron los más después de Lope, estímense las trazas artificiosas en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez, la gravedad del doctor Mira de Mescua, honra singular de nuestra nación, la discreción é innumerables conceptos del canónigo Tarrega, la suavidad y dulzura de Guillén de Castro, la agudeza de Aguilar, el rumbo, el tropel, la grandeza y el boato de las comedias de Luis Vélez de Guevara: y las que agora están en jerga del agudo ingenio D. Antonio de Galarza, y las que prometen las fullerías de amor de Gaspar de Avila: que todos estos y algunos otros han llevado á ayudar esta gran máquina al gran Lope.» Esta que llama *gran máquina* no era otro que la representación de la historia caballeresca, de las glorias nacionales, ó bien de las intrigas galantes y amorosas, llevada á cabo por los ingenios más fecundos, ricos y amenos que nuestra patria ha poseído.

Calderón, conocido ya antes de expirar Lope de Vega y que tuvo la ventaja de hallar por público y protectora una corte brillante y muy dada á los placeres de la escena cual era la de Felipe IV, es uno de los pocos escritores que merecen el título de poetas, si por este nombre se entiende, como entenderse debe, un hombre dotado de imaginación viva y creadora, de encumbrados pensamientos y de un alma ardiente y agitada por generosos afectos. De los personajes de sus comedias como del autor mismo parece que sólo respiraban para el amor, el honor y la devoción; que desconociendo los intereses triviales y las penosas necesidades de la vida, sólo hacían uso de las palabras para expresar altos conceptos ó afectos de ternura é hidalguía. Sus dramas históricos presentan sublimes cuadros fantásticos, sus comedias de capa y espada reunen á la naturalidad cómica la elevación histórica, y en sus autos vese la metafísica teológica revestida de los brillantes colores de la imaginación. El lenguaje culterano que muy excesivamente adoptó Calderón aparece en él á veces como una ostentación de todas las riquezas de la locución y del ingenio que acompaña dignamente á la embriaguez del entusiasmo.

Los contemporáneos de Calderón, si bien no deben contarse como rivales suyos, lucieron en sus comedias calidades propias y distintivas, las cuales les han valido una reputación, que las de los contemporáneos de Lope, exceptuando algunas de Guillén de Castro, no han alcanzado. Fueron los principa-

les entre aquéllos el puro y delicadísimo Moreto, el lozano Tirso de Molina, el trágico y ardiente Rojas, Alarcón, profundo pensador, La Hoz y Solís, el historiador de Méjico. Hasta en las primeras décadas del siglo XVIII sostuvieron con honor la escuela dramática española Zamora y Cañizares.

Las comedias de *figurón* de que Moreto y Rojas habían dado ejemplo, las de *Santos*, ya muy usadas por Lope y Calderón, y las de guapos y contrabandistas acabaron por ocupar en la escena todo el lugar que antes se partían con las primeras las galantes y caballerescas.

Innumerables son las acusaciones que en todos tiempos se han dirigido contra el teatro español; pero aunque algunas sean fundadas, aunque el culteranismo afee y oscurezca su lenguaje, aunque la verdad histórica se resienta de frecuentes anacronismos, aunque la religión pueda ofenderse ya de los falsos aspectos bajo que algunas veces se la presenta, ya de la excesiva familiaridad con que se la trata, aunque fuesen verdaderos defectos la falta de las unidades y la llamada confusión de los géneros cómico y trágico, ¿dejarían por esto de tener valor sus delicados pensamientos, sus cuadros de costumbres, sus caracteres, la inmensa variedad de situaciones y otras mil bellezas que lo inmortalizan? No por cierto; antes bien es comparable á una dama perfecta en muchos extremos; sus rivales ó envidiosas pueden señalarla defectos, evitar algunas debilidades á que ella esté sujeta, pueden adornarse con sus galas y aun empeñarse en remedarla; pero siempre quedarán sin su natural agrado, sin su gracia, discreción y gallardía (H).

V. Los literatos del pasado siglo se empeñaron en introducir en España la tragedia y la comedia del teatro francés. Pero la primera jamás ha tenido entre nosotros su siglo de oro y sólo en nuestros días se ha escrito una que sea verdaderamente digna de aquel nombre. Mejor suerte cupo á la comedia de costumbres que cultivaron Iriarte y Moratín, quien en su *Sí de las Niñas* se mostró original y creador y enriqueció con una nueva obra maestra el abundantísimo teatro español. ¡Qué delicadeza moral respira aquel interesante drama! ¡con cuánta fuerza é individualidad están trazados los caracteres! ¡cuán agraciado y puro es el de doña Frasquita! ¡qué pintura tan animada, y más bien apasionada que satírica, de las costumbres nacionales! y algunas escenas del tercer acto ¡qué profunda ternura entrañan!

VI. Algunos buenos ingenios han formado un nuevo teatro, restauración en parte de nuestro antiguo y en parte imitación del actual de nuestros vecinos.

II

DE LAS DOS ESCUELAS DRAMÁTICAS.

P. ¿En qué se cifran los diversos principios de los partidarios de la tragedia arreglada y de los del drama libre ó histórico?

R. I.° En la diferente inteligencia de la unidad de acción; II.° en la admisión de las llamadas unidades de lugar y tiempo; III.° en la elección de asunto; IV.° en la introducción de personajes subalternos; V.° en la exposición; VI.° en los caracteres; VII.° en el color histórico, y VIII.° en la mezcla de lo trágico y cómico.

I.° Los partidarios de la tragedia que se llama arreglada se ciñen á un solo hecho que desarrollan detenidamente con los incidentes que lo precipitan ó se oponen á su ejecución; los de la escuela histórica suelen abrazar en sus dramas una serie de hechos encadenados y sujetos á una acción principal sin desviarse tampoco de la unidad de sentimientos é intención poética, sin faltar á la esencial unidad de impresión. Pintarán por ejemplo los primeros á un tirano en los últimos días de su existencia, cuando ya se ciernen sobre su cabeza la justicia y la venganza y cuando su último crimen (cuya ejecución retardan ó impelen varias circunstancias accesorias y aun el combate entre sus propias pasiones y su interesada prudencia) es la señal de su inevitable caída. Por el contrario en su obra maestra el gran trágico moderno nos da á conocer los orígenes de la ambición en el débil corazón de Macbeth, nos la muestra halagada

por las predicciones de las tres magas y excitada por los siniestros consejos de su pérfida esposa: presenta en seguida los horribles pormenores del asesinato del monarca; el temor sucediendo al remordimiento y dictando nuevos crímenes; la turbación mental de los usurpadores, la consternación del pueblo. Finalmente como en una morada celeste, nace la restauración de la raza legítima en la corte de un Rey santo; Macduff da cumplimiento á las equívocas profecías, venga la muerte de su familia, y el hijo de Duncán sube al trono de Escocia.

II.° Por la llamada unidad de tiempo entienden los preceptistas la necesidad de reducir la acción dramática al espacio de veinticuatro horas y la fundan en que, según ellos, concentra la acción; obliga á echar mano de medios más dramáticos y á presentar un conjunto más compacto; y sobre todo en que la verosimilitud no permite suponer transcurridos muchos días durante un espectáculo de dos ó tres horas. Los de contrario parecer sostienen que, traspasado este límite natural, no hay razón para detenerse en un día, dos, una semana, un mes; y añaden que es preferible obligar al entendimiento del espectador á una tan fácil abstracción como la de suponer transcurrido algún tiempo, que el rechazar muy buenos argumentos dramáticos que no consienten tal unidad, hacer obrar los hombres y la naturaleza con imposible rapidez, precipitar los acontecimientos, forzar las pasiones humanas á seguir un falso camino y sustituir á una verdadera acción dramática un compuesto de intrigas, casualidades y equivocaciones, cuando no un diálogo yerto y pesado.

En la misma razón de verosimilitud, va fundada la unidad de lugar, la cual embaraza sumamente al poeta y le fuerza á presentar en una misma sala, plaza, etc., de un modo forzado y anti-natural cien diferentes acciones y razonamientos; baste citar el ejemplo de la conspiración tramada en la antecámara del tirano, absurdo común á no pocas tragedias regulares. Los partidarios de la libertad dramática sostienen que no es su capricho,

sino la naturaleza del argumento lo que les obliga á cambiar la escena y que los que la quieren inmóvil se fundan en la falsa suposición de que el espectador se cree transportado á este ó aquel lugar desde el principio del espectáculo, cuando no esta ilusión quimérica, sino la viva y enérgica representación de las pasiones y actos humanos excitan sus simpatías y mueven su corazón. No puede á lo menos dudarse que no hay el menor inconveniente en que de acto á acto cambie la decoración ó lugar de la escena.

III.° Por lo que hace á la elección de asuntos prefieren los primeros los que transmite la historia griega y romana como más imponentes y majestuosos y más susceptibles de recibir las formas que en la ejecución de sus obras se imponen; los sostenedores del drama libre los toman por lo general de la historia moderna, creyendo que no pueden los espectadores sentir mayor embeleso que el que les causará ver elevadas á la dignidad poética y relacionadas con escenas en que se interesan la fantasía y el corazón las costumbres de sus antepasados, las tradiciones de su país y sus recuerdos personales y patrióticos.

IV.° La tragedia admite pocas veces otro personaje subalterno que el confidente, quien no tiene otro oficio que prestar atención y un interés pasivo á las pláticas con que el héroe ó la heroína descubre su interior más que á él, al público; el drama empero admite los necesarios al completo desarrollo de la acción, animados todos por sus propios motivos ó intereses enlazados con aquélla más ó menos directamente.

V.° Los compositores de tragedias enteran por lo regular á los espectadores de los antecedentes de la acción, por medio de un largo relato en que un personaje dice á otro lo que éste ya sabe ó lo que aquél no tiene interés en revelarle. En el drama histórico se suele explicar el estado de la acción por los primeros incidentes y acciones que ella misma ocasiona.

VI.° Más bien que caracteres, más bien que hom-

bres enamorados, enojadós, pintan las tragedias alegorías de amor, odio, etc., es decir pasiones personificadas. Los dramas históricos se esfuerzan en retratar hombres tales como la historia nos indica, como la observación nos ofrece, en quienes la nativa originalidad de carácter se halla alterada ó secundada por los rastros que en ella han dejado los opuestos acaecimientos de la vida. A este ser ya viviente y orgánico viene á inflamar y á turbar la pasión que el poeta le atribuye.

VII.° Los compositores de tragedias arregladas ponen en boca de todos sus personajes un lenguaje abstracto, filosófico y pomposo sin atención á la condición, á la época, ni á la patria; al par que los de opuestos principios se empeñan en presentar en el estilo y con el conjunto de cada uno de sus dramas un traslado instructivo y animado del estilo, de las maneras, de los errores, de las creencias, virtudes y supersticiones de una época histórica.

VIII.° La tragedia regular requiere una elevación de estilo constantemente sostenida, sea quien fuere el que habla, ya se ocupe en cosas fútiles, ya en negocios de vida ó muerte; mas el drama histórico admite un habla fácil y familiar, cuando no lo rechaza la situación. Y aquí se ofrece una diversidad de opinión entre los varios partidarios de la escuela histórica, cuya mayor parte admite la mezcla de lo cómico con lo trágico como llena de verdad y fecunda en bellos contrastes, mientras algunos la proscriben por nociva á la unidad de impresión.

P. ¿Como inclinado á los principios del drama histórico aprobará V. cuantos se han escrito bajo su influencia?

R. De ninguna manera: el drama histórico, cuyos caracteres acabamos de oponer con la mayor brevedad posible á los de la tragedia arreglada, es el practicado por los Shakespeare y los Schiller y legislado por los Schlegel y los Manzoni, no el que con su nombre

ó con otro cualquiera se complace en acumular escenas escandalosas, diviniza las más viles pasiones, predica las funestas doctrinas del fatalismo, forma una ciencia y un código de la desesperación y se empeña en desterrar dos virtudes sin las cuales no puede existir elicidad entre los hombres: el arrepentimiento y la resignación.

NOTAS.

(A) El excelente prosodista Sr. Maury compara el verso endecasílabo á una barra horizontal cuyo equilibrio se conserva ó dándole un apoyo en el centro (la 6.ª sílaba) ó en dos puntos equidistantes de los extremos (sílabas 4.ª y 8.ª). La comparación es más ingeniosa que exacta. En primer lugar es falso que para conservar el equilibrio de una barra apoyada en dos puntos, sea necesario que estos disten igualmente de los extremos; y aun cuando así fuese, no son dos puntos solos los que cumplen esta condición. ¿Por qué pues en el verso endecasílabo no bastará acentuar las sílabas 2.ª y 10.ª, las 3.ª y 9.ª, ó las 5.ª y 7.ª, que no menos que la 4.ª y 8.ª equidistan de los dos extremos del verso, 1.ª y 12.ª?

(B) La cantidad de las palabras latinas se cifraba en el tiempo que se gastaba en la pronunciación de las sílabas, cosa totalmente distinta de la acentuación, de suerte que ni conocemos, ni á punto fijo podemos indicar en qué consistía la verdadera pronunciación del idioma romano. Muchos recitan y aun componen versos latinos, sin sospechar que alguna vez fueron recitados de una manera distinta; ¿á qué pues imponerse leyes inútiles y pesadas que en nada contribuyen á la armonía del verso? ¿por qué, por ejemplo, la sílaba *cu* es larga en *cubus* y breve en *cubital*, la *a* larga en *amisus* y breve en *amicus;* por qué se contaban como dos

tiempos el *fe* de *felix* y por uno el de *femen* siendo una misma la articulación é idéntico el espacio empleado en pronunciarlas? ¿qué moderno es capaz de distinguir la menor diferencia prosódica si el verso *Integer vitæ scelerisque purus* se cambiase en *Integer vitæ criminisque purus*? y el verso jámbico usado en la comedia, que nuestros oídos no distinguen de la prosa, ¿por qué, según Horacio, era apto para dominar el estrépito del público? ¿por qué este se indignaba si alteraba el actor la cantidad de una sola sílaba? ¿por qué finalmente S. Agustín en su tratado de la música, manda á su discípulo que le presente dos pies prosódicos, no con la voz, sino con el compás?

Otros admiten esta diferencia entre la verdadera pronunciación de las palabras latinas y la que nosotros practicamos, pero parecen atribuirla al capricho de los maestros de prosodia y aun esperan que cuando la nuestra se haya fijado, rivalice en medios musicales con las antiguas. Mas ¿qué hay que fijar? ¿existe entre nosotros la exacta distinción de sílabas de un tiempo y de dos tiempos? y si no existe, ¿todas las reglas prosódicas juntas serán capaces de crearla?

No cabe tampoco duda en que los versos latinos tales como actualmente se recitan, contentan el oído por las reglas prosódicas de los modernos y pueden ser perfectamente imitados en español. Permítasenos presentar la siguiente estrofa latino-castellana, en que de ningún modo debe atenderse al sentido oratorio, ni á la propiedad de dicción :

Canto felices celebres amores,
Canto fulgentes animas beatas,
Saphicos ritmos metricos amando,
O pia musa.

¿Qué diferencia de pronunciación daremos á estos versos, si los consideramos como latinos sujetos al rigor de las cantidades prosódicas, y si como sáficos castellanos no atendemos más que al número de las sílabas y á la disposición de los acentos? Ninguna absolutamente.

(C) Véase esta sextina provenzal:

Emperador avem de tal manera
Que non a sen ni saber ni membranza:
Plus ibiacs no s' asec en chadera ,

Ni plus volpils no porta escut ni lanza:
Ni plus avols no chaussa esperos,
Ni plus malvatz no fai vers ni chansos.

A veces señalaban con una rayita la detención que en la pronunciación y en el canto hacían después de la cuartá sílaba (que es lo que impropiamente se llama cesura), como puede verse en las poesías de Ausias March, de quien son los versos siguientes:

Les fins dels fets | estan encadenades
Secretament | que nos ull que las veja:
La plus gentil | senyala cosa leja,
Si nos veu tost | trau lo cap á vegades,
Si com lo temps humit | lo sec senyala
Los fets del mon | van de bon obra en mala.

(D) Nos cabe la satisfacción de publicar algunos trozos inéditos de este poeta catalán, cuya fama es poca por lo poco conocido de sus inmortales *Preludios*. La Oda que copiamos á continuación, aunque sumamente inferior á las mejores que aquella colección contiene, puede dar una exacta idea de su estilo. Pondríamos también íntegras las dos epístolas, si el incorrecto M. S. que poseemos nos lo permitiese.

A DOÑA JOSEFA AMALIA, REINA DE ESPAÑA.

ODA.

Las armas, los combates y el sangriento
Carro del genio adusto de la guerra
Quise cantar en son que retumbando
Repitieran los ecos.
Y al pulsar de la cítara templada
Las cuerdas de oro, los suaves trinos
De ternura y amor y paz amable
Plácidas exhalaron.
¡Oh paz! ¡oh dulce paz! sola tú seas
El numen que me inspire; asaz oímos
Lúgubres sones, gritos espantosos
Como en tormenta el trueno.

Voz de matanza las cavernas santas
Del Montserrat riscoso resonaron,
Voz de matanza pavorosa y ronca
Llegó al augusto templo.
Suspendieron los cánticos divinos
Los Padres solitarios que en el yermo
Himnos de loa entonan á la Madre
Del Salvador del mundo.
¡Ay! y el fusil tronó! ¡ay! y cien veces
Y cien tornó á tronar! y al eremita
Palpita el pecho más que en bramadora
Tempestad de los montes.
No así, no así le oyeron temerosos
De muerte el son los hijos de la sierra;
La faz tostada de la tierra alzando,
«Venganza,» respondieron.
— «Insanos, ¿dó corréis? ¿á qué estas armas?
«¿A qué esta rabia?..... » amedrentadas piden
Las hembras catalanas: aquel eco
Que les respondió un día
Amorosas palabras, «guerra, muerte,»
Ora les torna flébil. Huyen ellos
Y en torno de sus mantas ondulosas
Del mal vaga el espíritu.
Vosotras, vos, montañas de mi patria,
Atravesar les visteis vuestras cumbres
Buscando presa y lid, buscando el pecho
Do hundir la aleve punta.
Y le hallaron ¡ay, Dios!... Tened, oh crudos,
Que en vuestro seno palpitó mil veces
Y la leche que un tiempo vos chupasteis
Chupó el labio que os ruega.
Tres vegadas natura ha suspirado
El golpe criminal, en vano ¡ay, tristes!
La cuarta cae al duro poderío
De irresistible fuerza.
Y era así, que yo ví salir de un velo,
(Velo que nunca cobijar debía
El crimen) ví salir el brazo infame
Sembrador de discordia.
Le ví, le ví guiar trémulas manos
Al fratricidio atroz, á los incautos

Arrastrando cual víctimas al ara
De sacrificio impuro.
¡Brazo infernal! él solo, catalanes,
Vos concitaba; él solo, no vosotros,
Amados hijos de una tierra amada,
La maldad cometía.
¡Bravo infernal! ¿dó está la ánima justa
Mansión de la piedad y... (*tal vez* la dulzura)
Que su poder quebrante, don funesto
Del rey de las tinieblas?
La tuya fué, Princesa, honor del trono
Occidental; tu corazón sencillo
Lloró sobre los males de la España,
Y al cielo convirtiendo
Entrambas luces bellas abundosas
En lágrimas «¡oh, Padre!» le dijiste
Al que al mover del labio omnipotente
Estremece los orbes,
«Merced, ¡oh, Padre! la virtud triunfante,
»Caiga el malvado en noche sempiterna
»Ocultando sus tramas infernales
»Mudo y vencido yaga.»
En alas de mil ángeles la prece
Voló, Jehovah la escucha, á Hesperia torna
En blanda majestad velado el rostro
Y ya la paz brillaba.
¡Gloria! ¡gloria á Jehovah! en gloria suya
Resuena el arpa que encantara un día
A la hija de Sión, cuando el Rey lleno
Del inspirante numen,
De sus cuerdas harmónico-sonantes
Sublimes tonos arrancando, el coro
De levitas las grandes maravillas
De Adonaí cantaba.
Y á tí loor y prez, piadosa Madre,
Que aplacaste la saña del Eterno,
E hiciste que sus rayos depusiese,
Los rayos de su cólera.
No cese tu rogar: si él ha logrado
Que de los altos cielos descendiese
La santa paz que huyera estremecida
De la española tierra,

Haz que á ella suceda aquel Espíritu
De divinal Amor que al Padre abrasa
Y al Hijo en caridad, y al Hijo y al Padre
Igual en gloria reina.
Él encienda los tibios corazones;
Él al sabio y su boca en son robusto,
Cual de agua que mugiente se derrama,
La verdad enaltezca.
Y brille la verdad, sus rayos puros
Al árbol mustio de mi Patria tornen
El esplendor antiguo y lozanía
Y las sombras disipen.
Las sombras del error encubridoras
Del negro trono do sentado el Pérfido
Víctimas pide y á la Madre España
Sume en viudez y llanto.

EPÍSTOLA 1.ª

No, mi amable Gisperto, no tu amigo
Irá á pasar sus juveniles días
En la mansión de Casetania, donde
Rancios inciensos queman á Sofía
Sus sacerdotes de fruncidas cejas
Y adusta faz, mansión aborrecible
Sin el ángel de paz, que en otro tiempo
Era consorte mío y lo era tuyo.
Una mujer allí me cautivaba,
Una mujer en años abundosa,
Y en la que acaso tú no contemplaste
Con frío corazón gracias sublimes.
. . . .
. . . .
Yo, ¡mísero de mí! cuyo destino
Rige maligno un astro, y me condena
A registrar Pandectas y Partidas:
El culto hermoso de las dulces musas
Abandonar apóstata, y hundirme
So las góticas bóvedas de un templo,
Que para nuestro asilo levantaron

Antiguas gentes: yo, querido mío,
Si amorosos cuidados te desvelan,
O el rigor te atormenta de una esquiva,
Si la estrujada bolsa te entristece,
Cuyo peculio vació en sus garras
Despiadado banquero, ó falaz moza;
Yo, mi Gisperto, entonces con pausado,
Docto compás, y magistral acento
Cual ensalmo de bruja, una y dos veces
Te leeré los bárbaros escritos
De nuestro foro, espléndidas lumbreras
Que de patrios Doctores y de extraños
Ocupados trajeron los celebros
Luengas vigilias: mas los tiempos mudan,
Y nosotros también, dijo el poeta.
Ora verás cual á su magia, al duro,
Pesado estilo, al son de peregrinas
Dicciones y vocablos (no lo dudes,
Lo sé por experiencia) un sueño dulce
Oprimirá tus párpados y al pecho
Retornará la fugitiva calma.
Y al santo don serásme agradecido:
Que aquellas doctas páginas no siempre
Efectos tan pacíficos producen.
Cual las palabras de furiosa Pithia
Que inicuos sacerdotes trasladaban
A placer del menguado, que iba al templo,
Así hambrientos letrados interpretan
La ambigua ley, el comentario, y glosa;
Se arman las lides, la discordia turba
La doméstica paz, rompe los lazos
De la amistad y de la sangre, y entra
Del Dios de paz en el santuario mismo:
Crece el proceso, auméntanse los gastos,
Una sentencia al fin, comprada ó justa,
Pierde la causa, y entretanto luce
Del defensor la esposa en el teatro
La necedad del triste pleiteante,
Y los talentos del marido ilustre.
Mas no quiero, Gisperto, que trazados
Veas con hiel los rasgos fugitivos,
Que mi péñola forma cuando corre

Libre, y sin arte en amistosa carta.
A Dios pues: las locuras de los hombres
Hunde en olvido, mas de mí te acuerda.

La Granada 24 de octubre de 1830.

EPÍSTOLA 2.ª

. . . .
. . . . Corro á la margen
Del humilde Cervera; su corriente
Sigo que se desliza entre olmos blancos.
¡Arboles de dolor! La mano dura
Del diciembre robó la cabellera
Que os adornaba, y la marchita frente
Contempláis en los límpidos cristales.
¿Lloráis, ó es del rocío por ventura
La gota matinal que se ha mezclado
Con las aguas? Así del patrio Eridano
Cabe la margen, la corriente undosa
Con sus piadosas lágrimas crecieran
Los amantes..... que plañían
Del mozo audaz la muerte lastimera.
. . . .
. . . .
Un arbusto, una peña, y mustias plantas,
Esto del mundo veo, y sólo escucho
Del agua el ruido plácido, de lejos
La cascada tronar precipitándose
Y una siniestra voz que por los aires
Vaguea, y me estremece; aves infaustas,
Aves de agüero funeral, horrendas,
Negras como el delito, la producen,
Cortan los aires: por detrás del pardo
Velo de niebla revolar las veo,
Y colmado de horror, en mi delirio,
Creo que son las sombras de los impíos
Que en estos mismos campos, fraternales
Armas blandieron, fraternales armas
Que en sangre fraternal crudos bañaron:

Y cuando exhalan el graznido horrible
Sangre! Venganza! en mi delirio escucho,
Sangre! Venganza! acentos pavorosos
De lástima y horror: ¡ay! ¡cuántas veces,
Cuántas veces, Osmán, aquestos montes,
Aquestos campos, y la margen esta
Los oyeron tornar estremecidos!
Y cuántas veces la eco Catalana
Ronca aquí los tornó ¡sangrienta idea!
Muy más llena de espanto, dulce amigo,
Que cuanto ofrece de terrible y triste
Naturaleza airada. Ella, sí, ella,
Del canto alegre y amoroso el goce
Interrumpe á la mente contristada,
Ella la voz á la garganta apega,
Y ella el semblante en lágrimas inunda.
Se vela en luto la acordada cítara
Y el genio del dolor en torno vuela;
Que aquí, que aquí do ahora guía al campo
El labrador sus bueyes, de labranza
Los hierros convirtiéronse en objetos
De asesino, el furor entrambas haces
Al combate llevaba; hubieras visto
Asestando el puñal contra el canudo
Padre, el hijo infeliz; salir silbando
Del tubo funeral rauda la bala
Y atravesar ardiente del amigo
El pecho que fué amado; el tierno joven
Bañado en sangre y en sudor caía,
Tornaba el rostro pálido la muerte,
Y veía al matador que era un hermano.
El furor los guiaba, y ni en afectos
De humanidad y amor, ni en el silencio
Y paz del tabernáculo encontraron
Do guarecerse La discordia impía
Introducía su voraz hoguera
En los rabiosos corazones, crudas
Las Furias del averno dirigían
Las homicidas manos. «Patria! Patria!»
Gritaba el uno, y «Libertad!» y fiero,
Desapiadado más que hircana tigre
La cabeza que aun chorreaba sangre

De su contrario paseaba en triunfo.
Los otros, ¡mal pecado! furiosos
Gritaban «Religión!» y la ponzoña
En las venas hubieran derramado
De su enemigo. ¡Oh, Dios! y todos, todos
Tenían una fe, y uno era el hábito,
Uno el país natal, unos los padres!...

(D) El laboriosísimo Mr. Raynouard entre sus muchas investigaciones relativas á la poesía de la lengua de Oc, recogió algunos poemas narrativos que se han publicado después de su muerte y que son indudablemente el más interesante monumento de aquella literatura. Seis son los poemas transcritos por el Sr. Raynouard: *El Román de Jaufre*, el de *Fierabrás* y el de *Blandin de Cornouailles* y *Guilhot Ardit de Miramar*, á cual más dulces y más bellos en su género, pero que no se apartan del de libro de caballerías de los franceses; la *guerra de los Albigenses*, historiada con mucha energía y expresión, el *Romans de la Flamenca*, especie de novela de costumbres, pues retrata fielmente las de los provenzales y la acción se supone acaecida en la centuria anterior á la del poeta, y el *Romans de Gerard de Rossillón*, libro de caballerías ó novela caballeresca, pero que tiene un carácter particular de rudeza y energía que se aparta visiblemente de la marcha lánguida y del estilo parafrástico de los demás de su género. El oscuro lenguaje é incorrecta versificación del último no permiten que de él presentemos ninguna muestra á los curiosos, pero no queremos privarles de los dos fragmentos que ponemos á continuación con la traducción interlineada, sin que nos preciemos de no haber cometido algún error en la del último. El primero es sumamente interesante para la historia literaria, como que da á conocer los instrumentos músicos usados por los trovadores y el nombre y número de sus novelas de que tan poco nos queda: el segundo puede servir de ejemplo de la sencillez á trechos sublime de nuestra poesía heroica, que tal vez tiene más relaciones con la de Homero de lo que generalmente se cree.

FRAGMENTO DEL ROMÁN DE FLAMENCA.

Apres si levon li juglar:
Después se levantan los juglares;
Cascus se volc faire auzir,
Cada cual desea llamar la atención.
Adonc auziras retentir
Entonces oyeras resonar
Cordas de manta tempradura.
Cuerdas de varias melodías.
Qui saup novella violadura
El que sabe nueva sonata
Ni canzó, ni descort, ni lais,
Canción, descorte ó loor,
Al pus que poc avant si trais.
Lo más que pudo se hizo adelante.
L'us viola lais del Cabrefoil,
El uno tañó el lais de la Madreselva,
L'altre cel de Tintagoil;
El otro el de Tintagoil;
L'us cantet cels dels fis amanz,
El uno cantó los de los fieles amantes,
E l'autre cel que fis Ivans.
Y el otro el que hizo Iván.
L'us menet arpa, la autre viula,
Uno llevó el arpa, otro toca la gaita,
L'us flautella, l'autre siula.
Uno tañe la flauta, otro silba.
L'us menet giga, l'autre rota,
Uno llevó la jiga, otro la rota,
L'us diz los motz e l'autre 'ls nota,
Uno dice las palabras y otro pone la música,
L'us estiva, l'autre flestella;
Uno toca la estiva, el otro el frestel;
L'us musa, l'autre caramella:
Uno la cornamusa, otro el caramillo:
L'us mandura, e l'autre acorda
Uno toca la mandurria y otro acuerda
Lo sauteri al manicorda,

El salterio con el manicordio.
L'us fai lo juec dels banastelz,
Uno hace el juego de los canastillos,
L'autre jugaba de coutelz;
Otro jugaba con cuchillos;
L'us vai pel sol e l'autre tomba,
Uno anda por tierra y otro cae,
L'autre balet ab sa retomba;
Otro bailó dando cabriolas;
L'us passet sercle, l'autre sail,
Uno pasó un cerco, otro salta,
Neguns á son mestier non fail.
Ninguno falta á su oficio.

. . . .

Quar l'us contet de Priamus
Porque el uno cantó de Príamo
E l'autre diz de Piramus;
Y otro habló de Piramo;
L'us contet de la bell' Elena
Uno cantó cómo á la bella Elena
Com Paris l'enquer, pois l'emena;
Paris la requirió y luego la llevó consigo;
L'autre contava d' Ulixes,
Otro contaba hechos de Ulises,
L'autre d' Ector et d' Achilles,
Otro de Héctor y de Aquiles,
L'autre contava d' Eneas
Otro contaba los de Eneas
E de Dido com si remas
Y cómo Dido quedó
Per lui dolenta e mesquina.
Por él triste y cuitada.
L'autre contava de Lavina
Otro contaba cómo Lavinia
Com fis lo breu el cairel traire
Hizo arrojar la carta con una piedra
A la gaita del auzor caire.
Al centinela del ángulo más alto.
L'us contet d' Apollonices,
Uno cantó la vida de Apollonices,
De Tideu e d' Etiocles;
De Tideo ó de Etiocles;

L'autre contava d' Apolloine
    Otro contaba cómo Apolonio
Com si retenc Tir de Sidoine;
    Retuvo á Tiro de Sidonia;
L'us contet del rei Alixandri,
    Uno habló del rey Alejandro,
L'autre d'Ero e de Leandri,
    Otro de Ero y Leandro,
L'us dit de Catmus quan fugi
    Uno cantó la huida de Cadmo,
E de Tebas con las basti.
    Y cómo fundó á Tebas.
L'autre contava de Jason,
    Otro contó las aventuras de Jasón,
Y del Dragon que no hac son;
    Y del Dragón siempre dispierto;
L'us contet d' Alcide sa forsa
    Uno habló de la fuerza de Alcides
L'autre com tornet en sa forsa
    Otro cómo volvió en su poder
Phillis per amor Demophon.
    Demofonte por amor de Filis.
L'us dit com neget en la fon
    Uno contó cómo se ahogó en la fuente
Lo bel Narcis, quan si miret,
    El bello Narciso cuando se miró en ella,
L'us dis de Pluto, com emblet
    Uno contó cómo Plutón robó
La bella mollier ad Orfeu.
    A Orfeo su bella mujer.
L'autre contet de Philisteu
    Otro cantó cómo el Filisteo
Golias com si fou aucis
    Goliat lo mató
Ab tres peiras que 'l trais David.
    David con tres piedras que le tiró.
L'us dis de Samson, con dormí
    Uno contó el sueño de Sansón
Que Dalila 'l liet la cri.
    Durante el cual Dálila le ató el cabello.
L'autre contet de Macabeu
    Otro contó cómo Macabeo

Comen si combatet per Dieu.
Combatió por Dios.
L'us contet de Juli Cesar
Uno contó cómo Julio César
Com passet tot solet la mar.
Pasó solo el mar.
L'us dis de la Taula redonda
Uno habló de la Tabla redonda
Que no i venc hons que no il responda
Donde no fué buen caballero que no obtuviese res-
Lo reis, segon sa conoissensa, [*puesta*
Del rey, según su conocimiento,
Anc nuill jorn no i failli valensa.
Y donde nunca faltaron actos de valor.
L'autre contava de Galvain,
Otro hablaba de Galvain,
E del leo que fou compain
Y del león que fué compañero
Del cavalier qu'estor Luneta.
Del caballero que libertó á Luneta.
L'us dis de la piucella breta
Otro habló de la doncella bretona
Con tenc Lancelot en preiso,
Cómo tuvo preso á Lancelote,
Can de s'amor li dis de no.
Cuando se negó á su amor.
L'autre contet de Persaval
Otro contó cómo Percival
Ço venc á la cort á caval.
Fué á la corte á caballo.
L'us contet d' Enec e d' Enida
Uno habló de Enec y de Enida
L'autre d' Ugonet de Perida,
Otro de Hugo de Perida,
L'us contava de Governail
Otro contaba cómo Governal
Como per Tristan ac grieu trebail.
Padeció mucho por Tristán.
L'autre contava de Fenissa
Otro contava cómo á Fenisa
Con transir la fes noirissa.
Su nodriza la hizo traspasar.

L'us dis del bel desconegut,
Otro habló del Bello desconocido,
L'autre del vermeil escut
Otro del escudo encarnado
Que Lirias trobet al huisset.
Que halló Lirias en la puertecita.
L'autre contava de Guifflet,
Otro hablaba de Guifflet,
L'us contet de Calobrenan.
Otro de Calobrenán.
L'autre dis com retenc un an
Otro contó cómo retuvo un año
Dins sa preison Quet senescal.
En su cárcel al senescal Quet.
L'autre contava de Mordret;
,Otro hablaba de Mordret;
L'us retrais lo comte Duret
Uno retrajo al conde Duret
Com fo per los Ventres faidits,
Desterrado por los.....
E pel rei pescador grazit.
Y agasajado por el rey pescador.
L'us contet l'astre d' Ermeli,
Uno contó la ventura de Ermelín,
L'autre dis com fan l' ancessi
Otro los hechos de los asesinos
Per gein lo veil de la Montaina.
Dirigidos por el viejo de la Montaña.
L'us retrais com tenc l' Alemaina
Uno refirió cómo poseyó la Alemania
Karles Maines tro la parti;
Carlo Magno hasta que la dividió;
De Clodoveu e de Pipi
De Clodoveo y de Pepino
Contava l'us tota l' estoira.
Contaba uno la historia entera.
L'autre dis con cazet de gloria
Otro contó cómo cayó de la gloria
Donz Luciferz per son orgoil.
Don Lucifer por su orgullo.
L'us dis del vallet de Nantoil
Uno habló del paje de Nantoil

L'autre d' Olivier de Verdu.
Otro de Olivier de Verdún.
L'us dis lo ver de Marcabru,
Otro contó lo cierto de Marcabrus,
L'autre contet com Dedalus
Otro cómo Dédalo
Saup ben volar e d' Icarus
Supo volar y cómo Icaro
Ço neguet per leujaria;
Se ahogó por su veleidad;
Cascus dis lo mieil que sabia.
Cada cual dijo lo mejor que sabía.
Per la rumor dels viuladors
Por el rumor de los tañedores
E per brug d'autans contadors
Y por el de tantos narradores
Hac gran murmur per la sala.
Hubo grande estrépito en el salón.

FRAGMENTO DEL ROMÁN DE FIEBABRÁS.

Lo Sarrazi dissen desotz l'arbre fulhat;
El sarraceno desciende debajo del árbol hojoso;
De las armas que porta a son cos desarmat,
De las armas que lleva ha desarmado su cuerpo,
Al cabal tol lo fre, laycha 'l anar pel prat.
Al caballo quita el freno y lo deja ir por el prado.
Ab sa votz que ac clara autamenz a cridat:
Y con su voz que tiene clara altamente ha gritado:
« On iest Karles de Fransa? mot t' aurai apellat;
«¿Dónde estás, Carlos de Francia? mucho te habré llamado;
Emvia 'm e l'enguarda Olivier, ton privat,
Envíame al mirador tu privado Oliver,
O Rollan to nebot ab lo cor abdurat.....
O tu sobrino Roldán, el de corazón endurecido.....
Si 'n trametetz dels autres, dels milhors del barnat
Si me enviáis otros de los mejores de la nobleza
E sian III ó IIII no serán refudat.»
Y que sean tres ó cuatro no los rehusaré.»

E can l' entendet Karles si a son cap crollat.
Cuando lo oyó Carlos se golpeó la cabeza.
Richart de Normandia a lo rei apellat:
A Ricardo de Normandía ha llamado el rey:
«Senher duc, ditz lo rei, ja nom sia celat:
Señor duque, dijo el rey, que nada se me oculte:
Conoychets vos cets Turc que tan aurá cridat?
¿Conocéis vos á este Turco que tanto habrá gritado?»
—«Senher, so ditz Richart, ieu vo'n dirai vertad;
—«*Señor, esto dijo Ricardo, yo os diré la verdad;*
So es lo pus ric hom don oncas fos parlat,
Este es el más rico hombre de quien jamás se habló,
No nasque Sarrazi de la sua fertat,
No nació entre la barbarie de los sarracenos,
No preza rey ni compte un denier monedat.»
No estima rey ni conde en un dinero.»
Can Karles l' entendet, si a son cap crollat.
Cuando Carlos lo oyó se golpeó la cabeza.
L' emperayre de Fransa es fortment esmayatz
El emperador de Francia está vivamente agitado
Et apelà Rollan «bel neps car no y anatz?»
Y llamó á Roldán: «mi bello sobrino; ¿por qué no vais?»
—«Senher, so ditz Rollans, e per que m'en palatz?
«*Señor, dijo Roldán, ¿por qué me habláis de ello?*
Que per aycel Senher que Dieus es apellatz
Que por aquel Señor que Dios es llamado
Car mays amaria esser ades totz desmenbratz
Que más quisiera ser luego enteramente despedazado
Que ieu prezes mas armas ni que lay fos anats;
Que tomar mil armas é ir allá;
Yer can payas nos vengro al destreyt dels fossats
Ayer cuando se nos acercaron paganos á la izquierda de los [fosos
4 melia foro, lors vert elmes laisats,
Cuarenta mil fueron, dejados sus verdes yelmos,
Man gran colp lay donerem e'n recebrem assatz;
Muchos buenos golpes dimos allí y recibimos asaz;
Olivier, mon compainh, lai fo greumen nafratz.
Mi amigo Olivieros fué allí cruelmente herido.
Can vos nos securretz am vos riche barnatz
Cuando vos nos socorristeis con vuestros ricos barones
E payas s' en fugiron lors fres abandonatz,
Y los paganos huyeron á rienda suelta,

E can fom a las lotjas et al traps retornats
Y cuando hubimos vuelto á las tiendas y á los alojamientos
E vos presetz a dir, perqu'ieu soy motz iratz,
Vos os pusisteis á decir y esto me enojó mucho,
Que los viels feyron miels que li jove asatz,
Que los viejos se portaron mejor que los jóvenes,
E per l'arma mon payre, no es hom vies ni natz
Y por el alma de mi padre no hay hombre vivo ni nacido
Que sia de ma companha, que s'el lay fos anatz
Que sea de mi compañía que si allá hubiese ido
Que ja fos may per me sostengutz ni amatz.»
Sea jamás por mí sostenido ni amado.»
—«A, glot! diz l' emperayre, cum iest desmesuratz»
—«Ah, villano! dijo el emperador, ¡cuán descomedido eres!»
Karles tenc son gan destre que fo ab aur obratz
Carlos tomó su guante derecho fabricado de oro
E feric ne Rollan en travers, per lo natz
E hirió con él á Roldán á través por la nariz
Qu'apres lo colp n'ichic lo sang vermelh, betatz,
Y después del golpe salió sangre roja y á hilo tendido,
Rollan a mes la ma al bran que ac al latz;
Roldán puso mano en la espada que tiene al lado;
Ja ferirá son oncle si non er perpesatz.
Y hubiera herido á su tío si no lo hubiese pensado mejor.
«Ay Dieus! so a dis Karles, e com suy vergonhatz
¡Oh, Dios! esto ha dicho Carlos, ¡cuán avergonzado estoy!
Car cel me vol auzire que mos neps es clámatz!
Aquel quiere matarme que se llama mi sobrino,
Dabas tots homes degra per lui esser amatz,
Cuando debería ser amado por él más que todos los hombres.
Ja Dombre Dieu no plassa, que en la crotz fo levatz,
Al Señor Dios que fué clavado en la cruz no plazca
Que el puesça tan viure qu'el jorn sia passatz.»
Que él pueda vivir hasta que haya el día finido.»
Et escrida: « Frances, ara tost lomliatz
Y gritó: «Franceses, ligádmelo luego,
Jamais no cug mangar tro sia desmenbratz. »
No quiero comer hasta que lo hayan despedazado.»
Can Frances l' entendero, totz foro esmayatz;
Cuando lo oyeron los Franceses se espantaron sobremanera;
Non lay n'ac tan arditz c' avan sia anatz.
Ninguno hubo allí tan atrevido que se haya adelantado.

«Ay Dieus! so a dich Karles, que tots as a jutjar
¡Ah, Dios! ha dicho Carlos, que á todos nos has de juzgar
Ieu no say qui, m'azir ni qui'm deia amar;
Yo no sé quién me ayude ni quién me deba amar;
Qu'ieu vey que cel mi falh qui'm degra ajudar.».
Pues veo que me ofende aquel que debería ayudarme.»
—«Senher, dis lo duc N' Aimes, aysso laichatz estar:
—«Señor, dijo el duque D. Aymón, olvidad eso:
Enans m' enviasetz al Sarrasi justar.»
Antes me hubieseis enviado á pelear con el Sarraceno.»
—«No say, so ditz lo rey, quim puesca enviar.»
—«No sé, dijo el rey, á quién pueda enviar.»
Ar enclina son cap e presi a pensar.
Luego inclinó la cabeza y púsose á meditar.

(F) Vamos á poner como muestra un romance catalán verdaderamente embelesador. Alguno habrá sin duda que extrañe que demos aquí cabida á una poesía de tal naturaleza; le contestaremos que aun esperamos ó, por mejor decir, tememos ver el día en que la moda que todo lo invade y todo lo devora, se apodere también de la inocente poesía de nuestros abuelos.

A Aragó n' y ha una dama
Qu'es bonica com un sol:
Té la cabellera rossa,
Li arriba fins els talons.
  Ay amorosa Agna María
  Robadora del meu cor.
Sa mare 'ls y pentinaba
Ab una pinteta d' or,
Sa germana 'ls y entrena
Los cabells de dos en dos.
  Ay amorosa Agna María
  Robadora del meu cor.
Sa cunyada 'ls y untaba
Ab aygua de nou olors:
Cada cabell una perla,
Cada perla un anell d' or.
  Ay amorosa Agna María
  Robadora del meu cor.
Son germá la contemplaba
Ab un ull tot amorós;

Se la mira y se l' emporta
A la fira d' Aragó.
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
De tants anells que n' y compra
N' y cauen del mocador;
Els criats van á derrera
Plegantlos de dos en dos.
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
Mentr' estaban á la fira
Tocan á missa major.
«Germá, germá, anem á missa,
Anem á missa major.»
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
A la entrada de l' iglesia
Los altars lluexan d' or;
Per pendrer l' aygua beneita
Tenia un canonet d' or.
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
Las damas cuan la van veurer
Luego li varen fer lloch;
Las damas seyan en terra
Y ella en cadireta d' or.
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
Capellá que 'n diu la missa
N' ha perduda la llissó,
Escolá que l' y ajudaba
No n' y sab tornar rahó.
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
«¿ De qui es aquella dama
Que llansa tanta esplendor?»
N' es filla del rey de França,
Germana del de Aragó.
    Ay amorosa Agna María
    Robadora del meu cor.
Y si acas no'm voleu creurer
Mireuli lo sabató:

Veúreu las tres flors de lliri
Y las armas d' Aragó.
Ay amorosa Agna María
Robadora del meu cor.

(H) En otro lugar nos propusimos caracterizar el teatro español con las siguientes palabras:

. . . .

El drama español, quiero decir: la comedia heroica, comedia sagrada, comedia histórica, comedia de capa y espada de nuestros Calderones, Lopes, Moretos, Alarcones, Solís y Cañizares.

COMEDIA HEROICA en que sobre un fondo de incultas selvas ó de palacios dorados se destacan tres figuras extrañas: la del salvaje, Hércules romano, polaco ó bizantino, ceñido de pieles, en su mano una clava prodigiosa, figura colosal que por momentos crece, de cuya boca la Mujer, que es Sansón en la hermosura, hace salir floridas endechas morunas, nuevo panal de miel en boca del León; — La Amazona, Herminia antigua ó moderna, de oro su casco y sus cabellos rubios, resistiendo á todas las fuerzas como varón, excepto á la del amor, que como á mujer la avasalla;— El Astrólogo, el sabio fatalista, con la cabeza alta y el corazón frío, tipo del nigromántico de la edad media y del sabio de los siglos modernos, que alza los ojos al cielo y los baja humillados hasta la tierra, porque sólo sabe divisar en las esferas el rayo destinado á sulcar su frente orgullosa;— y volando de una á otra de estas tres grandes figuras como una paloma, un ángel, la verdadera mujer cristiana y tímida, sin otra fuerza que la de su pasión, sin otras armas que las de su hermosura, sin otra sabiduría que los afectos de sus rimas encantadas.

COMEDIA SAGRADA, comedia de poesía dogmática y de poesía castellana, misterio tal vez adornado con casamientos y duelos como un altar con joyas y armas; — conjunto de imaginación y de mal gusto, altar vaporoso, trono del espíritu, *sanctum sanctorum* de flores; y al pie de esto el bobo, el gracioso que hincha de risa á los devotos espectadores.

COMEDIA HISTÓRICA, que envuelve un pensamiento importante: el Rey que en bien del pueblo pisa á la Aristo-

cracia; el Rey D. Pedro el Cruel de Aragón que junta de los tres delitos de un caballero criminal *las tres justicias en una;* el Rey D. Pedro el Cruel de Castilla á cuyos piés vemos un caballero opresor, *al Ricombre de Alcalá.*

COMEDIA DE CAPA Y ESPADA, en que la época de los siglos medios, la *caballería*, va por grados convirtiéndose en comedia: drama de acontecimientos galanes peregrinos, al uso del siglo XVI; en el que un caballero cuyo corazón ocupan tal vez sangrientos celos, se dirige á su amada con palabras de discreción cortesana, ofreciéndola un guante de corte que tal vez oculta una herida de duelo, mientras la altiva dama rechaza con desdenes de honrada los amoríos del caballero, engalanada con venerable gótica vestimenta que tal vez oculta un corazón apasionadamente agitado.

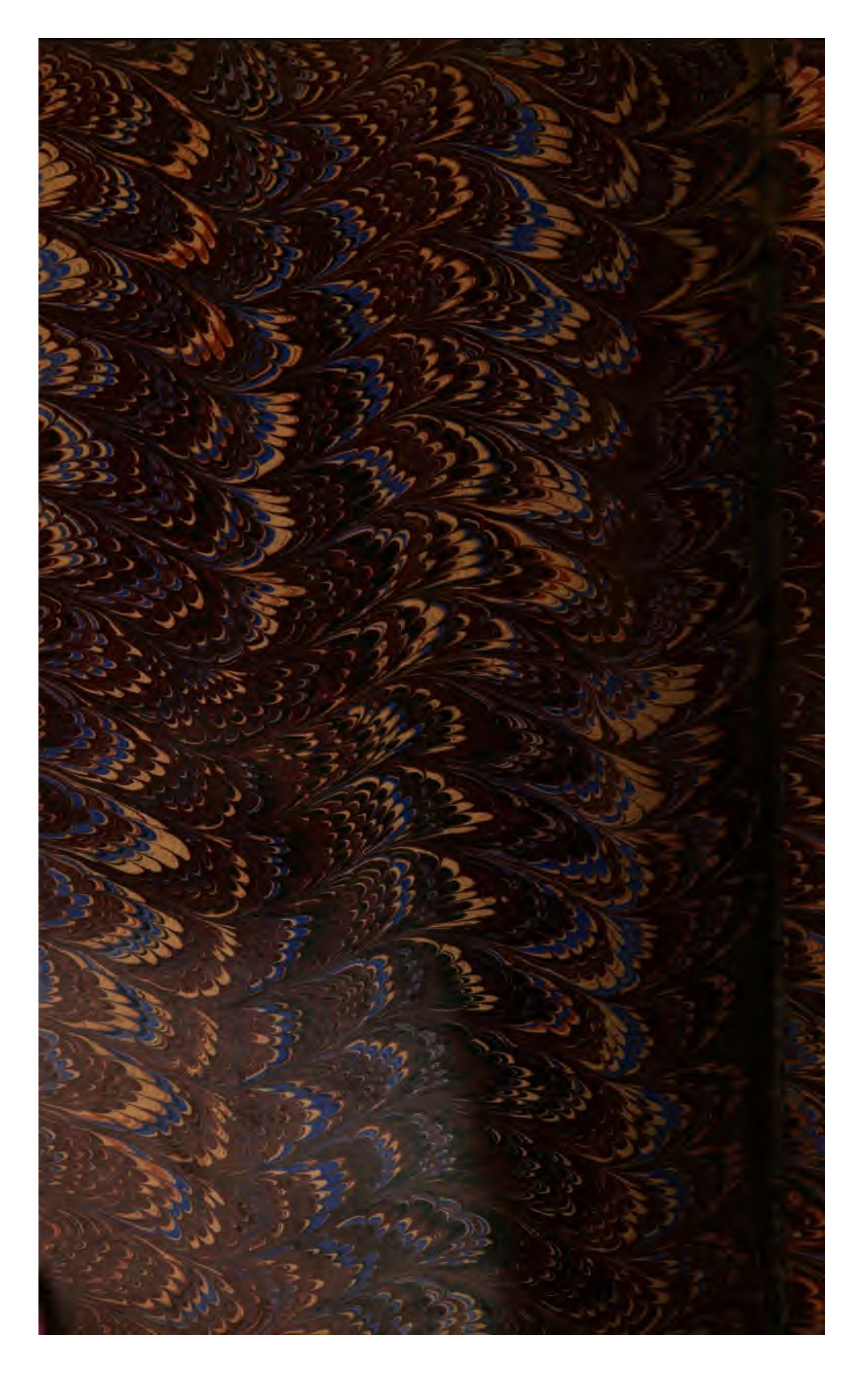
FIN.

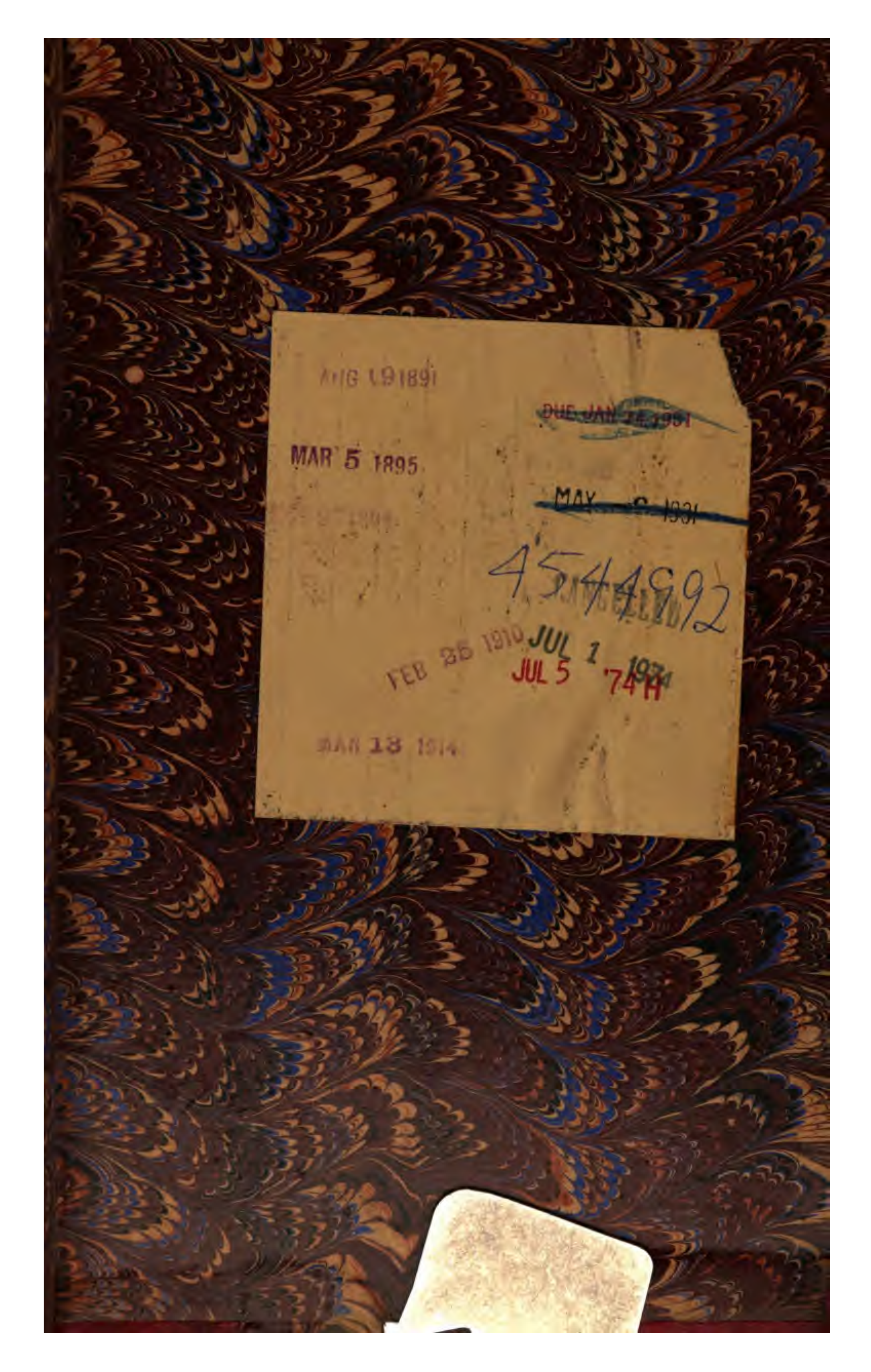
ÍNDICES

PRINCIPIOS DE LITERATURA GENERAL.

PÁGS.

COMPENDIO DEL ARTE POÉTICA.





AUG 19 1891
DUE JAN 24 1951
MAR 5 1895
MAY 6 1931
4544992
FEB 25 1910
JUL 1 1974
JUL 5 '74 H
MAR 18 1914